BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK DES ROMANS DER AUSGEHENDEN VIKTORIANISCHEN UND NACHVIKTORIANISCHEN PERIODE

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

VORGELEGT
VON
ALFRED HOLDER
AUS ENINGEN OA. REUTLINGEN.

1933.

BEITRÄGE ZUR ÄSTHETIK DES ROMANS DER AUSGEHENDEN VIKTORIANISCHEN UND NACHVIKTORIANISCEN PERIODE

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR
ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
EINER
HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER
UNIVERSITÄT ZU TÜBINGEN

VORGELEGT
VON
ALFRED HOLDER
AUS ENINGEN OA. REUTLINGEN.

Gedruckt in der Buchdruckerei G. Hauser Metzingen (Württ.)

Gedruckt mit Genehmigung der philosophischen Fakultät
der Universität Tübingen.

Hauptreferent: Professor Dr. Hittmair.

Tag der mündlichen Prüfung:
24. Mai 1933.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

EINLEITUNG.

Der Wissenschaftler, der sich auf das Gebiet der Aesthetik begibt, ist in Gefahr, die Dinge nicht zu sehen wie sie sind, sondern so wie er sie braucht um sie in einem System bemeistern zu können. Deshalb haben sich auch zu manchen Zeiten Literarhistoriker vielfach von dem Gebiet der reinen Aesthetik abgewandt, oder sie haben sich nur um den Gehalt, dem das Kunstwerk Ausdruck verleiht, gekümmert. In neuester Zeit nun macht sich unter literaturhistorischen Forschern eine Richtung geltend, die ihr Schifflein auf das Gebiet der Gestaltsaesthetik hinaustreiben läßt, im vollen Bewußtsein der Gefahr, der sie dabei entgegengehen. Sie sind sich jedoch von vornherein im klaren, daß sie nicht in Form eines Schemas allgemeingültige Kunstregeln, denen jedes Kunstwerk in allen seinen Zügen untergeordnet wäre, aufstellen können. Sie wissen, daß sie nicht das künstlerische Erlebnis, das das Kunstwerk dem Beschauer oder Leser vermittelt, definieren und die Gründe, die zu diesem Erlebnis führen, restlos aufklären können. Oskar Walzel z. B. gibt unverhüllt zu, daß eine[1]) „restlose Aufklärung der Ursachen, auf denen ein Tatbestand der Geistesgeschichte, auf denen zumal ein Kunstwerk beruht, undenkbar" ist.

Einen kleinen Beitrag in der angegebenen Richtung zu liefern ist die Absicht, die dieser Arbeit zugrunde liegt. Was die einzelnen Untersuchungen zu einem Ganzen zusammenschmilzt, ist das gemeinsame Ziel, das sie verfolgen, nämlich: den Roman der behandelten Epoche in seiner Entwicklung vom aesthetisch-technischen Standpunkt aus aufzuzeigen. Ferner wurde Wert darauf gelegt, die Stellung, die der Autor in seinem Werke einnimmt und die Aufgabe, die er sich bei der Schaffung seines Werkes stellt, jeweils darzulegen, denn auch diese Dinge gehören schließlich in das Gebiet der Aesthetik und sind bei einer Untersuchung, die vor allem ein Aufzeigen der Romanentwicklung zum Ziele hat, von Wichtigkeit.

Zur Lösung dieser Aufgabe werden nun nicht die Werke jedes einzelnen der zur Betrachtung herangezogenen Autoren vom aesthetischen Standpunkt aus zergliedert, mit der Absicht eine annähernde Vollständigkeit in der Behandlung des Stoffes zu erreichen, sondern es werden jeweils nur einzelne zur Lösung der gestellten Aufgabe besonders geeignet erscheinende Probleme herausgegriffen und die Romane der verschiedenen

[1]) Oskar Walzel „Gehalt und Gestalt" S. 4.

Autoren auf ihre Stellungnahme zu diesen untersucht. Ja, das umfangreiche Stoffgebiet machte noch eine weitere Einschränkung notwendig: die ins Detail gehenden Untersuchungen und Ausführungen konnten sich nur mit den charakteristischsten Romanen der einzelnen ausgewählten Autoren befassen

Um kurz zu resümieren: es wird erstens nur eine Auswahl von Autoren zur Betrachtung herangezogen, es werden zweitens nur einzelne Probleme herausgegriffen und es werden drittens nur Zitate aus den charakteristischsten Romanen zur Stütze und zur Illustration der Behauptungen verwendet.

Eine unter solchen Einschränkungen sich vollziehende Arbeit mußte notwendigerweise an Abrundung einbüßen. Das kontinuierliche Uebergehen und Verfließen von einem Gedanken in den andern wird oft vermißt. Meist wird, ohne direkten Uebergang, von einem Problem zum andern, von einem Autor zum andern fortgeschritten, sodaß der uneingeweihte Leser diesem plötzlichen Abbrechen oder Neueinschalten fast ratlos gegenüber stehen wird. Warum wird gerade dieses Problem behandelt, warum gerade dieser Autor herausgegriffen? so oder ähnlich werden seine Fragen immer wieder lauten. Die Beantwortung solcher Fragen ergibt sich aus dem schon oben Gesagten: Weil sich an diesen Problemen und an diesen Autoren die Entwicklung, die sich mit dem Roman vollzogen hat, besonders deutlich aufzeigen ließ. Doch unbeschadet dieser Erklärung bleibt die Tatsache bestehen, daß die vorliegende Arbeit mehr einem aus einzelnen Steinen zusammengesetzten Mosaik als einem durch weiches Verfließen der Farben gekennzeichneten Gemälde vergleichbar ist. Dies mag als eine Schwäche bezeichnet werden, doch dürfen wir der Hoffnung Ausdruck verleihen, daß auch dieses auf ein bestimmtes Ziel gerichtete Zusammensuchen und Zusammensetzen einzelner bunter Steine keineswegs als ein interesse- und wertloser Versuch betrachtet wird.

A. ROMANBAU.

Ehe wir unsere Ausführungen beginnen, wollen wir einen Augenblick des Nachdenkens auf das Wort „Roman" verwenden und uns die Frage vorlegen: was ist eigentlich ein Roman? Unsere unmittelbare Antwort wird sein: Ein Roman ist eine Geschichte. Doch eine eigentliche Definition haben wir damit nicht gegeben, denn die nächste Frage könnte sein: was ist eine Geschichte? Nun, eine Geschichte, wie sie der Roman im allgemeinen in sich schließt, ist eine Verknüpfung von Ereignissen aus dem Leben eines oder mehrerer Menschen, dargestellt unter Berücksichtigung des zeitlichen Faktors. Aus dieser Definition ergeben sich zwei prinzipielle Fragen, die wir unseren Untersuchungen über den Romanbau zugrunde legen müssen:

1. Welche Rolle spielt der Zeitfaktor im Roman?
2. Wie ist die Verknüpfung der Ereignisse?

Wir müssen also unser Kapitel in folgende zwei Hauptteile einteilen:

I. Die Bedeutung der Zeit im Roman.
II. Romanbau im Besonderen.

I. Die Bedeutung der Zeit im Roman

Es darf als eine unumstrittene Tatsache hingestellt werden, daß die Zeit eine wesentliche Rolle in dem Kunstwerk des Romans spielt. Wollte man die Zeit aus dem Roman ausschalten, so würde ein Wirrwar entstehen, der dem Leser unverständlich bleiben müßte, weil eben dieser Faktor, der die Geschehnisse in einer zum Verständnis der Entwicklung notwendigen Ordnung aneinanderreiht, nicht mehr vorhanden wäre. Diese Ansicht vertritt vor allem E. M. Forster, wenn er sagt[1]): ..in the novel, the allegiance to time is imperative: no novel could be written without it... it is never possible for a novelist to deny time inside the fabric of his novel ... he must touch the interminable tapeworm, otherwise he becomes unintelligible..."

Der primitive Erzähler z. B. wird seine Geschichte so aufbauen, daß seine Zuhörer immer die Frage auf den Lippen haben: Und was geschieht jetzt? In diesem „Jetzt" liegt ja der Zeitfaktor schon inbegriffen, er spielt gewissermaßen die Hauptrolle in der Abwicklung der Geschichte. Der kunstvollere Erzähler, der nicht mehr an die bloße Neugier seiner Zuhörer appeliert, wird zwar seine Geschichte etwas anders aufbauen. Seine Zuhörer

[1]) E. M. Forster of the Novel".

oder Leser werden nicht mehr fragen, was geschieht jetzt? sondern vielmehr: Warum ist es geschehen? Wir sehen, hier wird der Zeitbegriff etwas aus seiner Hauptrolle herausgedrängt, das Hauptinteresse des Hörers oder Lesers wird auf die Gründe, die zu einem Geschehnis führten, gerichtet, nicht mehr auf das Geschehnis selbst. Doch ausgeschaltet wird durch diese neue Fragestellung der Zeitbegriff keineswegs. Denn auch um das „Warum" zu erklären, bedarf die Erzählung der zeitlichen Aneinanderreihung der Gründe, die zu dem Geschehnis führten. Unsere Untersuchungen hier gehen also nicht dahin, festzustellen, ob der Zeitfaktor in einem Roman ausgeschaltet ist oder nicht, sondern unsere Fragestellung lautet vielmehr: Hält sich der Romancier in dem Bau seines Romans an die zeitliche Folge der Ereignisse; d. h. berichtet er sie uns nacheinander in derselben zeitlichen Ordnung, in der sie sich zugetragen haben? Ein Vergleich mit dem Drama dürfte die Fragestellung in ein schärferes Licht rücken. Der Dramatiker ist gezwungen, seine Szenen in ihrer zeitlichen Folge aneinanderzureihen. Er kann nicht eine Szene, vielleicht weil sie wichtiger und wertvoller ist, einer anderen Szene, die dieser zeitlich vorhergeht, voran stellen. Er kann höchstens zwei zur selben Zeit sich abspielende Ereignisse gleichzeitig auf die Bühne bringen. Bruckner's „Elisabeth von England" kann hier als modernes Beispiel dienen. Doch auch hier hat ja der Dramatiker die zeitliche Ordnung keineswegs umgestoßen. Er kann es auch nicht, aber der Erzähler kann es, wie wir gleich sehen werden. Wir wollen uns zuvor den Grund, auf dem diese Verschiedenheit beruht, zu erklären versuchen. Die Kunst und die Aufgabe des Dramatikers besteht darin, seine Handlungen so darzustellen, als ob sie jetzt, in dem Augenblick, in dem sie sich vor uns auf der Bühne abspielen, sich zutragen würden. Der Dramatiker versucht mit seinem Drama dem Hörer den Eindruck von etwas gegenwärtig Geschehendem zu vermitteln. Nicht so der Erzähler. Er berichtet über Vergangenes. Seine Geschichte liegt, wenn er sie erzählt, schon abgeschlossen vor ihm. Er kennt bereits den Ausgang. Er hat also das Recht, die einzelnen Abschnitte seiner Erzählung so anzuordnen, wie es ihm am treffendsten erscheint. Er will ja dem Hörer nicht den Eindruck von etwas gegenwärtig Geschehendem geben. Wenn er das will, ist er nicht mehr reiner Erzähler, sondern er entlehnt seine Methoden schon dem Drama.

Untersuchen wir nun zunächst, ehe wir uns mit dem Zeitbegriff selbst befassen, die verschiedenen Romane unserer Epoche auf diese Einhaltung der zeitlichen Ordnung, so finden wir, daß die meisten Autoren, die Ereignisse in ihrer zeitlichen Folge darstellen. Wir betrachten nicht als Abschweifung von dieser Ordnung, wenn ein gelegentlicher Rückblick auf Vergangenes geworfen wird, wie z. B. in der „Forsyte Saga": „The Man of

Property" Teil 2, Kap. 1. Hier erinnert sich Soames durch die Analogie des Frühlingstages an den Anfang seiner Bekanntschaft mit Irene und es werden nun hier die sich damals abspielenden Szenen gegeben. Es kann dies nicht als eigentliche Abschweifung von der zeitlichen Ordnung angesehen werden, weil nur das gegeben wird, was durch eine Assoziation die Erinnerung in dem Bewußtsein der betreffenden Person wachruft. Man könnte hier eher von einer Art Kinotechnik sprechen. Ein sensorischer Reiz läßt in der Erinnerung von Soames Bilder aus der Vergangenheit auftauchen. Im Film finden wir ja unter ähnlichen Umständen ähnliche Einschaltungen vergangener Ereignisse sehr häufig. Im übrigen wird für die Filmtechnik auf ein späteres Kapitel verwiesen. Ebenso wenig betrachten wir als eigentliche Abschweifung von der zeitlichen Ordnung, wenn gelegentlich kurze Daten aus der Vergangenheit angeführt werden um eine Person oder einen Personenkomplex zu charakterisieren. Wir denken hier zum Beispiel an Bennett: The Clayhanger Family". In dem 1. Kapitel charakterisiert er den Menschenschlag der Five Towns, indem er zwei Beispiele aus der Vergangenheit der Städte anführt:

1. Lange wehrten sie sich gegen die Durchführung eines Kanals.
2. 50 Jahre später noch erzwangen sie die Verlegung der Bahnlinie 5 Meilen von den Five Towns weg.

Oder wir denken an Thackeray's Technik, der gerne bei der Einführung seiner Personen charakteristische Daten aus ihrer Vergangenheit hervorzerrt, um dem Leser sofort einen ungefähren Begriff von dem Charakter der betreffenden Person zu geben.

Ein deutliches Abgehen von der zeitlichen Ordnung im Bau ihrer Romane zeigen innerhalb unserer Epoche hauptsächlich Thackeray und Conrad.

Thackeray: In seinem Roman „Vanity Fair" gehören z. B. die Kapitel 23 und 24 zeitlich vor das Ende von Kapitel 22. Dann gibt uns der Bau der Kapitel 44 und 45 ein deutliches Beispiel für Thackeray's vollständig freie, von der zeitlichen Folge unabhängige Anordnung seines Stoffes. Kapitel 44 zeigt uns

1. daß das Anwesen von Sir Pitt Crawley in London ein neues Aussehen bekommen hat.
2. wird gesagt[1]): „A little woman, with a carriage to correspond, was perpetually seen about this mansion; an elderly spinster accompanied by a little boy, also might be remarked coming thither daily. Jt was Miss Briggs and little Rawdon.

... Mrs. Rawdon Crawley was general-in-chief over these arrangements (die Hausverschönerungen)."

[1]) W. M. Thackeray: „Vanity Fair" Kapitel 44.

3.[1]) ... The renovation of the house was determined upon when Sir Pitt came to town in November to see his lawyers, and when he passed nearly a week in Curzon Street, under the roof of his affectionate brother and sister ..." zeigt also Sir Pitt bei Becky.

4. zeigt die Abfahrt der Rawdons von London und ihre Ankunft bei Sir Pitt.

Dann Kapitel 45 sagt:

5. daß Sir Pitt jetzt auch gesellschaftlichen Verkehr pflege. Der Grund zu dieser Veränderung in seiner Lebensführung wird

6. durch die Wiedergabe eines Gespräches mit Becky, das bei seinem einstigen Aufenthalte in ihrem Hause stattfand, illustriert.

7. zeigt uns die Rawdons bei dem veränderten Sir Pitt auf dem Lande.

8.[2]) ... Rawdon and his son went away with the utmost heaviness of heart. Becky and the ladies parted with some alacrity, however: and our friend returned to London to commence those avocations with which we find her occupied when this chapter begins (er meint offenbar Kap. 44)."

Wir sagten schon, daß es dem Erzähler, der über Vergangenes berichtet und nicht durch seine Darstellung eine Gegenwartsillusion erwecken will, unbenommen sei, seine Ereignisse so anzuordnen wie es ihm am geeignetsten erscheint. Zweifellos bildet aber auch dieses Ueber-den-Haufenwerfen der zeitlichen Ordnung, wie wir es bei Thackeray finden, ein Criterium dafür, daß wir hier vor allem einen Erzähler vor uns haben, der mit Methoden arbeitet, die nur das Epos kennt, die dem Drama durchaus fremd sind. Ueber den Grund, der dieser zwanglosen Anordnung des Stoffes unterliegt, äußert sich Thackeray selbst. Im 24. Kapitel von „Vanity Fair" sagt er[3]): „Our history is destined in this chapter to go backwards and forwards in a very irresolute manner seemingly, and having conducted our story to to-morrow presently, we shall immediately again have occasion to step back to yesterday, so that the whole of the tale may get a hearing. As you behold at her Majesty's drawing-room, the ambassadors' and high dignitaries' carriages whisk off from a private door, while Captain Jones's ladies are waiting for their fly: as you see in the Secretary of the Treasury's antechamber, a half-dozen of petitioners waiting patiently for their audience,

[1]) W. M. Thackeray: „Vanity Fair" Kap. 44.
[2]) W. M. Thackeray: „Vanity Fair" Kap. 45.
[3]) W. M. Thackeray: „Vanity Fair" Kap. 24.

and called out one by one, when suddenly an Irish member or some eminent personage enters the apartment, and instantly walks in to Mrs. Under-Secretary over the heads of all the people present: so, in the conduct of a tale, the romancer is obliged to exercise this most partial sort of justice. Although all the little incidents must be heard, yet they must be put off when the great events make their appearance ..."

Noch weniger als Thackeray hält sich Conrad an eine zeitliche Ordnung. Der Grund dafür ist in seiner Erzählungsmethode überhaupt zu suchen. Conrad stellt ja in seinen Romanen sehr oft einen Gewährsmann auf, es ist fast immer derselbe: der Matrose Marlow, und dieser erzählt nun die Geschichte eines Menschen, den er persönlich kannte, oder der ihn interessierte. Als Quellen für seine Erzählung benützt er nicht nur seine eigenen Beobachtungen, sondern er zieht auch die Aussagen anderer Leute, die mit der betr. Person in Berührung standen und ihm Interessantes über sie mitteilten, mit in seine Erzählung herein. Dabei fühlt er sich genötigt, auch diese Personen etwas zu beleuchten, indem er einiges aus ihrem Leben erzählt. Es ist klar, daß bei einer solchen Methode eine zeitliche Konfusion in der Anordnung des Stoffes eintreten muß. Dazu kommt noch, daß der Autor meist vorgibt, Marlow erzähle ihm die Geschichte, d. h. den ganzen Roman aus seinen Erinnerungen heraus, ja gelegentlich stellt er uns ein Publikum vor, dem nun Marlow jetzt in diesem Augenblick, eine Geschichte erzählt. Ich erinnere an die Technik, die wir in seinen Meisternovellen „Youth" und in „The Heart Of Darkness" antreffen. Ohne weiteres einleuchtend ist nun, daß der mündliche Erzähler die Ereignisse nicht in ihrer genauen zeitlichen Folge bringt. Ein anschauliches Beispiel für die zeitliche Konfusion im Bau seines Romans bietet der Roman „Chance".

In dem 1. Kapitel des 1. Teils erzählt ein Matrose Powell dem Matrosen Marlow und dem Autor von seiner ersten Anwerbung durch einen Captain Anthony. Im 2. Kapitel erzählt nun Marlow, in dem der Name des Kapitäns, den er nicht persönlich kannte, aber von dem er viel gehört hatte, Erinnerungen wach rief von einem Mr. und einer Mrs. Fyne, welch letztere die Schwester des Kapitäns ist. Hier gibt er zum großen Teil Selbsterlebtes wieder. Als ihm jedoch Fyne den Namen des Mädchens nennt, die seine Gedanken beschäftigt, erweckt dieser Name de Barral die ganze Geschichte dieses Mannes und seines finanziellen Zusammenbruchs in Marlow's Gedächtnis, er erzählt also jetzt etwas, was zeitlich weit vor dem Selbsterlebten liegt und er fährt hier fort, indem er die Geschiche von der Jugend der Tochter de Barrals und von deren abscheulicher Erzieherin schildert, so wie er sie von Fyne und Mrs. Fyne erfahren hat. Am Schluß des 1. Teiles erzählt er wieder Selbsterlebtes: Sein Zusammentreffen

und Gespräch mit Flora de Barral auf einer Straße in London nach ihrer Flucht mit Captain Anthony. Im 1. Kapitel des 2. Teils fährt die Erzählung Marlows zeitlich direkt am Ende des ersten Teils fort, indem gezeigt wird, wie Flora den Captain besucht, nachdem sie Marlow auf der Straße zurückließ. Daran anschließend der Besuch des Schiffes „Ferndale". Das zweite Kapitel nun trägt die Ueberschrift: „Young Powell Sees and Hears" und es werden hier die Beobachtungen des jungen Powell auf seiner ersten Reise mit dem Schiffe „Ferndale" gegeben. Dieses zweite Kapitel des zweiten Teils knüpft also zeitlich direkt an das erste Kapitel des ersten Teils an. Ich glaube, es wäre müßig, das Schema weiter auszuführen. Das Gezeigte sagt eindeutig, wie wenig Conrad in dem Bau seiner Romane die zeitliche Ordnung berücksichtigt. Er kann vielleicht unter den modernen Romanciers als derjenige betrachtet werden, der die epische Technik in ihrer reinsten Form weiterzuführen bestrebt ist. Denn alle andern Romanciers zeigen in ihrer ganzen Darstellungsweise mehr eine Vorliebe zu einer dem Drama ähnlichen Technik und berücksichtigen im Bau ihrer Romane die zeitliche Folge der Ereignisse. Hardy baut seine Romane unter strikter Einhaltung der zeitlichen Ordnung auf. Galsworthy zeigt ganz gelegentlich eine Neigung, die zeitliche Folge außer acht zu lassen. Doch hat man das Gefühl, als ob ihm dieser Verstoß gegen die Zeit wehe tue. Im Kapitel 4 von „In Chancery" zeigt er uns Young Jolyon auf Robin Hill, wie er das Porträt seiner Tochter Holly malt. Da kommt Soames mit Val Dartie. Hier macht dann Galsworthy die Bemerkung, die das Gefühl, von dem ich eben sprach, auslösen könnte: „... But here the Forsyte Saga must digress again ...". Er schweift jetzt kurz in die Vergangenheit ab, erzählt wie Young Jolyon von Spanien zurückkehrte, seinen Vater tot vorfand, der in seinem Testament Irene etwas vermacht hat, die Young Jolyon immer mehr bewundert. Als nun Soames kommt, denkt er, was diesen wohl zu ihm führe.

Gelegentliche kleine Abweichungen zeigt auch Wells. Im allgemeinen jedoch können wir unseren Untersuchungen das folgende zusammenfassende Resultat anhängen: Der Zeitfaktor spielt in jedem Roman eine große Rolle. Die zeitliche Ordnung im Romanbau braucht vom Epiker nicht gewahrt zu werden. Er kann seinen Stoff anordnen, wie es ihm am genehmsten erscheint. Wo wir eine strenge Wahrung der zeitlichen Folge im Romanbau beobachten, läßt das meist auf die Vorliebe des Autors für eine mehr dramatische Technik schließen. Als Vertreter der rein epischen Erzählung in diesem Sinne können wir Thackeray und vor allem Conrad betrachten, die sich an eine zeitliche Ordnung in ihrem Romanbau absolut nicht halten.

Wenn wir Benetts Romane für einen Augenblick unter den Gesichtspunkt der Darstellung der Ereignisse in ihrer zeitlichen

Folge betrachten, so will es uns zunächst erscheinen, daß gerade Bennett ein Hauptvertreter für die Wahrung der zeitlichen Ordnung ist. E. M. Foster z. B. fällt über Bennetts Meisterroman „The Old Wives' Tale" das charakteristische Urteil, wenn er sagt, daß der eigentliche Held dieses Romans die Zeit sei. Doch gerade dieses Urteil Fosters macht uns etwas stutzig und bringt uns dazu den Zeitbegriff selbst einer genaueren Untersuchung zu unterwerfen. Gehen wir noch weiter und ziehen wir in den Kreis unserer Betrachtungen noch Joyces „Ulysses" herein, so wird es uns klar, daß wir es hier mit einem ganz neuen Zeitbegriff zu tun haben, über den wir uns zunächst einmal Klarheit verschaffen müssen.

Ein moderner psychologischer Forscher: Henri Bergson, hat es sich vor allem zur Aufgabe gemacht, tiefgründende Untersuchungen über den Zeitbegriff anzustellen und er kommt zu dem Ergebnis, daß außerhalb unseres Bewußtseins und ohne dieses es eine eigentliche Dauer überhaupt nicht geben kann. Die reine Dauer, wie sie unser Bewußtsein bei genügender Abstraktionsfähigkeit wahrnehmen könnte, besteht in einem unaufhörlichen Ineinandergreifen von Vorstellungen, Empfindungen usw., diese Verkettung löst nun in unserem Bewußtsein die Empfindung der Dauer aus. Bergson findet zur Illustration dieser Behauptung folgendes charakteristische Bild[1]): „In dem Augenblicke, in dem ich diese Zeilen zu Papier bringe, schlägt in der Nähe eine Uhr; mein unachtsames Ohr bemerkt dies aber erst, nachdem bereits mehrere Schläge erklungen sind; gezählt habe ich sie somit nicht. Und dennoch brauche ich nur eine Anstrengung zu machen, meine Aufmerksamkeit retrospektiv einzustellen, um die bereits verklungenen vier Töne zu summieren und zu denen, die ich höre, zu addieren. Wenn ich mich dann, in mich selbst zurückgehend, sorgfältig befrage, was soeben geschehen ist, gewahre ich, daß die vier ersten Töne mein Ohr trafen und sogar mein Gemüt bewegten, daß aber die von jedem einzelnen wachgerufenen Empfindungen, statt sich nebeneinander aufzureihen, ineinander aufgegangen sind, dergestalt, daß das Ganze einen besonderen Aspekt gewann, eine Art musikalischer Phrase wurde. Um die Zahl der angeschlagenen Töne retrospektiv abzuschätzen, versuchte ich diese Phrase in Gedanken wieder zusammenzusetzen; meine Einbildungskraft hat zunächst einen, dann zwei, dann drei Töne angeschlagen, und solange sie nicht genau bei der Zahl 4 anlangte, hat die um Auskunft angegangene Sinnlichkeit geantwortet, daß der Totaleffekt qualitativ differiere. — Kurz, die Zahl der Glockenschläge ist als Qualität und nicht als Quantität perzipiert worden; auf diese Weise stellt sich die Dauer dem unmittelbaren

[1]) Henri Bergson: „Zeit und Freiheit" S. 100.

Bewußtsein dar". Diese reine Dauer wird von uns im allgemeinen so gut wie nicht wahrgenommen: „Das Bewußtsein steht im Zwange eines unersättlichen Unterscheidungsbedürfnisses und substituiert daher der Wirklichkeit ihr Symbol oder apperzipiert die Wirklichkeit nur durch das Symbol". Diese Symbole sind die in den Raum projizierten Bewußtseinsvorgänge, die im Bewußtsein selbst in dauernder ineinandergreifender Verkettung die Vorstellung der reinen Dauer oder der reinen Zeit auslösen könnten[1]): „wir projizieren die Zeit in den Raum, wir drücken die Dauer durch Ausgedehntes aus, und die Sukzession nimmt für uns die Form einer stetigen Linie oder Kette an, deren Teile sich berühren, ohne sich zu durchdringen. .... Spricht man von einer Sukzessionsordnung in der Dauer, und von der Umkehrbarkeit dieser Ordnung, ist dann die fragliche Sukzession die reine Sukzession, die mit der Ausdehnung nicht vermischt ist, oder die Sukzession die sich im Raume auseinanderfaltet, dergestalt, daß man davon gleichzeitig mehrere getrennte und nebeneinander angeordnete Termini umfassen kann? Die Antwort wird nicht zweifelhaft sein: Zwischen Termini ist eine Ordnung nicht ohne ihre vorherige Unterscheidung zu ermöglichen, noch ohne nachträgliche Vergleichung der Stellen, die sie einnehmen; man apperzipiert sie also als vielfach, simultan und wohlunterschieden; mit einem Worte man reiht sie nebeneinander auf; wenn man also in Sukzession eine Ordnung einführt, so wird eben damit die Sukzession zur Simultaneität und projiziert sich in den Raum." Unter dem Ich jedoch, das sich auf diese Weise in den Raum projiziert und das uns selbst im allgemeinen bekannt ist, bemerkt „eine aufmerksame psychologische Betrachtung ein Ich, in dem Sukzession Verschmelzung und Organisation einschließt... unsere Perceptionen, Empfindungen, Emotionen und Vorstellungen stellen sich unter einem doppelten Aspekte dar: der eine scharf umrissen, präzis, doch unpersönlich; der andere verworren, unendlich beweglich und unaussprechlich, weil die Sprache ihn nicht fassen kann ohne seine Beweglichkeit zu fixieren, noch ihn ihrer alltäglichen Form anzupassen vermag, ohne ihn ins Gebiet des allen Gemeinsamen herabzuziehen". Bergson gibt also zu, daß in sprachlicher Form das dauernde Fortschreiten und die innige Verschmelzung reiner Bewußtseinszustände und daher die reine Dauer nicht dargestellt werden kann und er gelangt schließlich dazu, interessante Ausführungen über jenen kühnen Romancier zu machen, der sich zur Aufgabe setzen wollte, die reine Bewußtseinsfolge und somit die reine Dauer zu gestalten[1]): „Wenn ein kühner Romandichter das geschickt gewobene Gewebe unseres konventionellen Ich zerreißt und uns unter jener scheinbaren Logik eine fun-

[1]) Henri Bergson: „Zeit und Freiheit" S. 104.

damentale Absurdität, unter jener Aneinanderreihung einfacher Zustände eine unendliche Durchdringung von Tausenden von verschiedenen Eindrücken sehen läßt, die im Augenblicke, wo sie benannt werden, bereits zu sein aufgehört haben, dann spenden wir ihm Lob dafür, daß er uns besser kannte als wir selbst. So ist es indessen nicht; eben weil er unser Gefühl in eine homogene Zeit entfaltet und dessen Elemente in Worten ausdrückt, vermittelt er uns auch wieder einen Schatten davon; bloß hat er dieses Schattenbild so entworfen, daß er uns dabei die besondere und unlogische Natur des Gegenstands ahnen läßt, der es projiziert; er hat uns zur Reflexion aufgerufen, indem er in den äußeren Ausdruck etwas von jenem Widerspruch, jener gegenseitigen Durchdringung hineinlegte, die das Wesentliche der ausgedrückten Elemente ausmacht. Durch ihn ermutigt, haben wir für einen Augenblick den Schleier gelüftet, den wir zwischen unserem Bewußtsein und uns gezogen hatten; er hat uns uns selbst wiedergegeben."

Diese langen Ausführungen über den Zeitbegriff waren notwendig um die Tiefe des Problems ‚Zeit' wie es sich in dem Roman moderner Autoren spiegelt, zu erfassen. Wenn wir von ‚Zeit' im Romane der Bewußtseinskünstler sprechen, so ist der Zeitbegriff hier völlig verschieden von dem Zeitbegriff früherer Autoren. Unsere Frage wird also hier nicht mehr lauten: Wahrt der Autor die zeitliche Folge im Bau seiner Romane? sondern: welche Zeitart versucht der Autor seiner Gestaltung zugrunde zu legen und überhaupt welchen Gebrauch macht der Autor von dem Zeitfaktor?

Aus der zuletzt zitierten Aussage Bergsons ergibt sich, daß es keinem Romancier gelingen wird, die reine Dauer durch Darstellung der in dauerndem Flusse begriffenen, unaufhörlich ineinanderübergreifenden Bewußtseinsvorgänge zu gestalten. Doch die Bewußtseinskünstler, voran Joyce mit seinem „Ulysses" versuchen uns einen Begriff von diesem unaufhaltsamen Abrollen der Bewußtseinszustände und damit einen Begriff von der reinen Dauer zu vermitteln. Aus der vorhergehenden von Bergson übernommenen Definition der reinen Dauer ergibt sich, daß sie, um ihren Zweck zu erreichen, gezwungen sind, alle gesetzten, für uns logisch Denkende im allgemeinen aufgestellten Ordnungen aufzulösen. Fällt doch Ernst Robert Curtius über den „Ulysses" von Joyce folgendes bezeichnende Urteil[1]): „Die Relativierung aller gesetzten Ordnungen: das ist vielleicht die umfassendste gedankliche Perspektive, unter der man das Werk von Joyce betrachten kann."

[1]) Ernst Robert Curtius: „Joyce und sein Ulysses" S. 50.

Wir wollen nun den Zeitfaktor, um den es sich hier ja allein handelt, in dem Joyceschen Werke selbst einer genaueren Betrachtung unterziehen. In erster Linie interessiert uns hier die Darstellung der Bewußtseinsvorgänge, da ja nach Bergson nur innerhalb dieser die reine Dauer wahrgenommen werden kann. Zunächst ist dabei festzustellen, daß Joyce das Fortschreiten des Bewußtseins, das sich um unsere objektivierte, in den Raum projizierte Zeit nicht kümmert, dadurch darzustellen versucht, daß er neben einer gegenwärtigen Perzeption einer Exteriorität, ein durch diese verursachtes Abrollen vergangener Bilder setzt und zwar ohne Uebergang, ohne Erklärung. Nach Bergsons Definition der Zeit rückt er damit der Darstellung jener reinen Zeit näher. Es gibt nach Bergson außerhalb unseres Bewußtseins keine Vergangenheit, sondern nur Gegenwart. Das Bewußtsein allein bewahrt das Vergangene auf, der Raum hat diese Möglichkeit nicht. Vergangene Eindrücke bleiben im Bewußtsein nicht als konstante Faktoren erhalten. Gefühle oder Empfindungen, aus denen diese Eindrücke bestehen, sind Lebewesen, die dauernd Neues in sich aufnehmen, und durch das Hinzukommen neuer gegenwärtiger Eindrücke dauernd modifiziert werden. So findet ein immerwährendes, übergangsloses Ineinandergreifen von Vergangenem und Gegenwärtigem in unserem Bewußtsein statt und gerade durch diesen Vorgang des Ineinandergreifens wird dem Bewußtsein das, was wir reine Dauer nennen, vermittelt. Nun zur Illustration des Gesagten einige Beispiele:

Stephan Dedalus geht sinnend am Strande spazieren: [1])The grainy sand had gone from under his feet ... he halted. I have passed the way to aunt Sara's. Am I not going there? Seems not. No-one about. He turned northeast und crossed the firmer sand towards the Pigeon House.

— ‚Qui vous a mis dans cette fichue position?'

— ‚C'est le pigeon, Joseph'.

Patrice, home on furlough, lapped warm milk with me in the bar Mac Mahon. Son of the wild goose, Kevin Egan of Paris. My father's a bird, he lapped the sweet ‚lait chaud' with pink young tongue, plump bunny's face. Lep, ‚lapin'. He hopes to win in the ‚gros lots'. About the nature of women he read in Michelet. But he must send me ‚La Vie de Jésus' by M. Léo Taxil. Lent it to his friend.

— ‚C'est tordant, vous savez. Moi je suis socialiste. Je ne crois pas en l'existence de Dieu. Faut pas le dire à mon père.'

— ‚Il croit?'

‚Mon père, oui.'

‚Schluß.' He laps.

— — — — — — — — — —

[1]) James Joyce: „Ulysses" S. 41.

Kurzum, der Anblick des ‚Pigeon House' und der damit verbundene Name, der mit dem Anblick zu gleicher Zeit in seinem Bewußtsein entsteht, löst ganz andere Bewußtseinsvorgänge aus. Das Wort Pigeon dringt von außen her in sein Bewußtsein ein und bringt in diesem Bewußtsein aufgespeicherte Eindrücke ins Rollen. Längst Vergangenes und unmittelbar Gegenwärtiges verketten sich so ineinander und in dieser Verkettung stellt sich jene reine Zeit dar, die von unserer objektivierten, meßbaren Zeit vollständig verschieden ist. Besonders aufmerksam soll noch auf die rasche, ineinander übergreifende Abwicklung der im Bewußtsein aufgespeicherten, durch einen gegenwärtigen Eindruck zur Abrollung gebrachten Eindrücke gemacht werden. Wir werden später darauf zurückkommen. Hier soll zunächst noch ein weiteres Beispiel für diese Art der im Bewußtsein stattfindenden Verkettung von Gegenwart und Vergangenheit zitiert werden, um zu zeigen, daß Joyce in seiner Darstellung der Bewußtseinsvorgänge so weit geht, daß der Leser sich im Unklaren sein kann, ob das Dargestellte gegenwärtig Geschehendes oder Vergangenes, im Bewußtsein Aufgespeichertes und nun zur kontinuierlichen Abrollung Gebrachtes ist. Das Beispiel findet sich in demselben Kapitel wie Obiges.

Stephen auf seinem Spaziergang am Strande:

„Airs romped around him nipping and eager airs. They are coming, waves. The whitemaned seashores, champing, bright-windbridled, the steeds of Mananaan.

I mustn't forget his letter for the press. (Der Auftrag, den ihm Mr. Deasy, ein Kollege, zuvor erteilt hat [Seite 35]). And after? The Ship, half twelve. (S. 23, als Stephen von Buck Milligan und Haines weggeht: „— The Ship, Buck Milligan cried. Half twelve"). By the way go easy with that money like a good young imbecile. Yes, I must (er hat sein Gehalt als Lehrer erhalten; S. 29).

His pace slackend. Here. Am I going to Aunt Sara's or not? My consubstantial father's voice. Did you see anything of your artist brother Stephen lately? No? Sure he's not in Strasburg terrace. With his aunt Sally? Couldn't he fly a bit higher than that, eh? And and and tell us Stephen, how is uncle Si? O weeping God, the things I married into. De boys up in de hayloft. The drunken little costdrawer and his brother, the cornet player. Highly respectable gondoliers. And skeweyed Walter sirring his father no less. Sir. Yes, Sir. No, Sir. Jesus wept: And no wonder, by Christ.

I pull the wheezy bell of their shuttered cottage: and wait They take me for a dun, peer out from a coign of vantage.

— It's Stephen, sir.

---

[1]) James Joyce: „Ulysses" S. 38—39.

— Let him in. Let Stephen in.

A bolt drawn back and Walter welcomes me.

— We thought you were someone else.

In his broad bed nuncle Richie, pillowed and blanketed, extends over the hillock of his knees a sturdy forearm, Cleanchested. He has washed the upper moiety.

— Morrow nephew.

He lays aside the lapboard whereon he drafts his bills of costs for the eyes of Master Goff and Master Shapland. Tandy, filling consents and common searches and a writ of ‚Duces Tecum'. A bogoak frame over his bald head: Wilde's ‚Requiescat'. The drone of his misleading whistle brings Walter back.

Yes, Sir?

— Malt for Richie and Stephen, tell mother. Where is she?

— Bathing Crissie, sir.

Papa's little bedpal. Lump of love.

— No, uncle Richie....

— Call me Richie, Damn your lithia water. It lowers. Whusky!

— Uncle Richie, really...

— Sit down or by the law Harry I'll knock you down. Walter squints vainly for a chair.

He has nothing to sit down on, sir.

— He has nowhere to put it, you mug. Bring in our Chippendale chair. Would you like a bite of something? None of your damned lawdeedaw air here; the rich of a rasher fried with a herring? Sure? So much the better. We have nothing in the house but backache pills.

‚All' erta'!

He drones bars of Ferrando's ‚aria di sortita'. The grandest number, Stephen, in the whole opera. Listen.

His tuneful whistle sounds again, finely shaded, with rushes of the air, his fists bigdrumming on his padded knees.

This wind is sweeter.

— — — — — — — — — —

Mit dieser Empfindung über die Veränderung des Windes sind wir erst wieder in der Gegenwart zurück. Die Ausführlichkeit des zitierten Beispiels war notwendig um zu zeigen, mit welcher Deutlichkeit Eindrücke vergangener Szenen in dem Bewußtsein wieder entstehen können. Hier kann man in der Tat eine Zeit lang im Zweifel darüber sein, ob die geschilderte Szene nicht tatsächlich jetzt, im gegenwärtigen Moment von Stephen erlebt wird. In diesem Glauben kann man erstens infolge der Ausführlichkeit und Klarheit der geschilderten Szene und zweitens infolge der Verwendung der Präsensform: „I pull the wheezy bell... and wait" befangen sein.

Tatsache ist jedoch, daß diese Klarheit und verhältnismäßige Verständlichkeit, dieses in fast logischer Ordnung statt-

findende Abrollen von Bewußtseinsvorgängen sowohl nach Bergsons Auffassung als auch in Joycescher Darstellung verhältnismäßig selten ist. In Wirklichkeit verketten sich die Bewußtseinsvorgänge meist in bizarrer, absurder, dem logischen Verstand nicht oder nur schwer zugänglicher Weise miteinander. Ein Beispiel für diese Art des Bewußtseinsablaufs soll hier noch zur Illustration herangezogen werden. Wir haben dabei ein solches Beispiel gewählt, das uns instandsetzt, aus den vorhergehenden Darlegungen des Romans selbst Erklärungen für die unlogische Verkettung der Bewußtseinsvorgänge abzugeben. Das Beispiel findet sich S. 253. S. 252 und vorhergehende wird uns eine Scene in einem Restaurant zwischen dem alten Dedalus und den beiden Kellnerinnen dargestellt. Die Technik ist so, daß zwischendurch immer wieder auf Bloom und auch auf andere Personen hingewiesen wird. Ohne jegliche Erklärung, oder ohne jeglichen Absatz geht Joyce von der Darstellung der Restaurantszene über zur Darstellung von Blooms Gedankengängen und zwar in folgenden Worten: „Two sheets cream vellum paper one reserve two envelopes when I was in Wisdom Hely's wise Bloom in Daly's Henry Flower bought. Are you not happy in your home? Flower to console me and a pin cuts lo. Means something, language of flow. Was it a daisy? Innocence that is. Respectable girl meet after mass. Tanks awfully muchly. Wise Bloom eyed on the door a poster, a swaying mermaid smoking mid nice waves. Smoke mermaids, coolest whiff of all. Hair streaming: lovelorn. For some man. For Raoul. He eyed and saw afar on Essex bridge a gay hat riding on a jauntingcar. It is. Third time. Coincidence.

Jingling on supple rubbers it jaunted from the bridge to Ormond quay. Follow. Risk it. Go quick. At four. Near now. Out.

— Twopence, sir, the shopgirl dared to say.

— Aha... I was forgetting... Excuse...

— And four.

At four she. Winsomely she on Bloohimwhom smiled. Bloo smi qui go. Ternoon. Think you're the only pebble on the beach? Does that to all. For men.

Und nun wieder Uebergang zur Darstellung der Szene im Restaurant.

Aus dem zitierten Beispiel ist klar ersichtlich, wie unlogisch verworren, zusammenhanglos und unverständlich eine solche Darstellung der reinen Bewußtseinsarbeit werden kann. Bergson, dessen Definition der reinen Dauer ja in diesem Ineinandergreifen von Bewußtseinsvorgängen inbegriffen liegt, hat das mit scharfem Blicke erkannt, wenn er sagt, daß „unter jener scheinbaren Logik eine fundamentale Absurdität, unter jener Aneinanderreihung einfacher Zustände eine unendliche Durch-

dringung von Tausenden von verschiedenen Eindrücken" sich verbirgt. Wir haben hier nun absichtlich ein Beispiel gewählt, das uns eine Deutung dieser „fundamentalen Absurdität" gestattet, um an Hand dieser Deutung zu beobachten, wie Joyce diese Durchdringung der verschiedensten Eindrücke sprachlich zu gestalten und damit die reine Dauer darzustellen versucht.

Deutung: Two sheets cream vellum paper one reserve two envelopes: Bloom kauft Schreibpapier, wie wir aus vorhergehenden Kapiteln erfahren, benötigt er das, um seiner Geliebten zu schreiben.

Hely's sind fünf Leute, die als Reklame in die Buchstaben der Firma gekleidet umherziehen und die Bloom gesehen hat. Beachtenswert ist hier, daß Bloom als Zeitungsmensch gerade für das, was Reklame anbetrifft, ein sehr scharfes Auge hat, und daß dergestalt empfangene Eindrücke immer wieder in seinem Bewußtsein wiederkehren. Einem weiteren Beispiel dieser Art werden wir gleich unten begegnen.

Daly's ist der Laden, in dem er gerade einkauft. Denn später auf S. 277 lesen wir: Tap. Tap. A stripling, blind, with a tapping cane, came taptaptapping by Daly's window where a mermaid, hair all streaming (but he couldn't see), blew whiffs of a mermaid (blind couldn't), mermaid coolest whiff of all. — Nähere Erklärung siehe später.

Henry Flower ist der Name, unter dem ihn seine Geliebte, um derentwillen er jetzt das Schreibpapier kauft, kennt. Wir erfahren das in einem vorhergehenden Kapitel.

Are you not happy in your home? ist eine Frage aus dem Briefe seiner Geliebten an ihn, mit dessen Inhalt wir in demselben vorhergehenden Kapital bekanntgemacht wurden.

Flower to console me and a pin cuts lo.

In dem Brief von seiner Geliebten war eine Blume, die mit einer Nadel am Umschlag befestigt war; eine Nadel zersticht die Liebe ist ein altes Sprichwort, das ihm in diesem Zusammenhang eingefallen ist und jetzt wiederkehrt.

Means something, language of flow — hat er beim Lesen des Briefes schon gedacht, kehrt jetzt in seinem Bewußtsein wieder.

Was it a daisy? Innocence that is.

Ein Margaretchen bedeutet Unschuld hat er auch schon beim Oeffnen des Briefes gedacht.

Respectable girl meet after mass.

Aus vorhergehenden Darlegungen von Bewußtseinsvorgängen ist uns bekannt, daß er seine Geliebte nach der Messe zum erstenmal angesprochen hat. Man könnte hier eine Parallele zu „Faust" ziehen. Margarete — Unschuld — das erste Ansprechen nach dem Gottesdienst; doch dies nur in einer Klammerbemerkung.

Wise Bloom eyed on the door a poster, a swaying mermaid smoking mid nice waves.

Seine Blicke treffen ein Plakat am Türpfosten. Durch dieses Hinzukommen eines neuen Eindrucks werden seine Bewußtseinsvorgänge in eine andere Richtung gelenkt. Er liest zunächst das, was auf dem Plakat steht: Smoke mermaids, coolest whiff of all. .... Beschaut dann das Bild noch einmal: Hair streaming: Lovelorn. Hier spinnt sich nun der innere, veränderte Bewußtseinsvorgang wieder weiter: For some man. Und nun: For Raoul.

S. 226 erfahren wir wie Bloom für seine Frau ein Buch kauft: „Sweets of Sin". Er liest zur Probe einige beliebige Stellen: ‚— All the dollarbills her husband gave her were spent in the stores on wondrous gowns and costliest frillies. For him! For Raoul!'

Und weiter: ‚Her mouth glued on his in a luscious voluptious kiss while his hand felt for the opulent curves inside her déshabillé.

Solche wollüstigen Vorstellungen, die sich in dieser Weise an den Namen knüpfen, lassen diesen tief in Blooms Bewußtsein Fuß fassen. Nebenbei bemerkt sei, daß gerade Wollust und Reklame und schließlich noch Aberglaube die empfindlichsten Eindrücke in dem Bewußtsein Blooms hinterlassen, sodaß sie immer wieder bei diesem Abrollen der verschiedensten Bewußtseinsvorgänge heraufkommen.

Jetzt wieder Ablenkung durch äußere Eindrücke: zum dritten Male sieht er jetzt schon diese Kutsche.

Follow. Risk it. Go quick: Der Bewußtseinsvorgang, der besagt, daß Bloom sich unbezahlt davonmachen will

At four she: Um vier Uhr hat er mit seiner Geliebten ein Stelldichein ausgemacht.

Dann das Gespräch zwischen der Verkäuferin und Bloom.

At four she. — ist wieder der innere Bewußtseinsvorgang Blooms, der in den nächsten, von außenher eindringenden Bewußtseinsvorgang übergreift. Deutlich sehen wir hier, wie Joyce dieses Ineinandergreifen von Bewußtseinszuständen zu gestalten sucht. At four she ist eigentlich nur die Wiedergabe von dem Teil eines Bewußtseinszustandes, während der andere Teil schon wieder mit dem nächsten Vorgang verschmilzt, den das Lächeln der Verkäuferin in seinem Bewußtsein auslöst: Winsomeley she on Bloohimwhom smiled. Interessant ist in seiner Zusammensetzung das Wort Bloohimwhom. Es illustriert in seiner Art das rasche, übergangslose Ineinandergreifen der Bewußtseinsvorgänge. Das Mädchen lächelt Bloom an, dies dringt zunächst in sein Bewußtsein ein, erfährt dort sofort eine Veränderung: himwhom, d. h. in verständliche Sprache übersetzt: Bloom denkt, daß das Lächeln eigentlich nicht ihm persönlich gelte, sondern irgendeinem Ihm. Deshalb geht auch sein Bewußtseinsvorgang

rasch in der gezeigten Richtung weiter: Bloo smi qui go. D. h. Bloom denkt: ich lächle auch und mache mich rasch davon; worauf dann sofort: Ternoon folgt. Jetzt hat er sich umgedreht, das Lächeln der Verkäuferin beirrt ihn nicht weiter, beeinflußt nicht mehr den Gang seines Bewußtseins und klar und ausdrucksvoll schlagen seine Bewußtseinsvorgänge wieder e i n e Richtung ein, deshalb steht das nächste wieder in vollen Worten und vollen Sätzen da: Think you are the only pebble on the beach? Does that to all. For men.

Es ist unendlich schwer, dieses Durcheinander von Bewußtseinsvorgängen dem auf Logik aufgebauten Verständnis zugänglich zu machen. Mit der Deutung der verschiedenen ineinander übergreifenden Vorgänge sollte gezeigt werden, wie Joyce mit unendlich tiefer Einfühlung und ungeheurer, klarer, abstraktionsfähiger Gedankenarbeit versucht, ein solches Abrollen und vielseitiges Verschmelzen von Bewußtseinsvorgängen in sprachliche Gestalt zu meißeln. Damit unterstellt er seinem ganzen Werk einen anderen Zeitbegriff und versucht das, was Bergson reine Dauer nennt, durch seine Gestaltung zum Ausdruck zu bringen, um so für einen Augenblick den Schleier zu lüften, den wir zwischen uns und unserem Bewußtsein gezogen hatten.

Wenn zu Beginn dieses zweiten Teils der Ausführungen über die Zeit gesagt wurde, daß auch bei Bennetts Roman „The Old Wives' Tale" die Behauptung, er sei unter strikter Einhaltung der zeitlichen Ordnung aufgebaut, nicht das Wesen des Romans treffe, so liegt der Grund hiezu auf einem völlig andern Gebiet als bei den Bewußtseinskünstlern. Ja, Benetts Roman „The Old Wives' Tale" bietet geradezu vom Gesichtspunkt der Zeit aus gesehen den Gegenpol zu dem Roman der Bewußtseinskünstler. Wenn Joyce versucht, die im Bewußtsein, und nur da, sich abspielende reine Dauer zur Gestaltung zu bringen, so sieht Bennett in dem genannten Meisterroman seine Aufgabe darin, die objektive Zeit, die sich vom Bewußtsein in den Raum projiziert, also das, was wir im allgemeinen unter Zeit verstehen, zum Thema zu machen. Daher auch das Urteil Fosters, daß der eigentliche Held dieses Romans die Zeit sei. Diese Zeit bringt sämtliche Geschehnisse in dem Roman zum Rollen. Unaufhörlich vorwärts schreitend formt sie Personen und Ereignisse. Es käme also einer Paraphrase gleich, wollte man diesen Roman auf Einhaltung der zeitlichen Ordnung untersuchen und als Criterium für den Unterschied zwischen epischer und dramatischer Technik heranziehen.

II. Romanbau im Besonderen.

Wir betrachten hier zunächst den Romanbau von einem mehr allgemeinen Gesichtspunkt aus, um erst in zweiter Linie einige Besonderheiten ins Auge zu fassen.

Wenn im täglichen Leben irgendeine Person eine Geschichte erzählt, so erwarten wir von vornherein, daß diese Geschichte eine Pointe hat; hat sie das nicht, so ist sie eigentlich keine Geschichte. Allerdings kann der Einwand gemacht werden, daß nicht jede Geschichte eine Pointe haben muß, doch im allgemeinen erwarten wir, daß die Erzählung auf etwas hinführt. In zweiter Linie wünschen wir, daß sie „ordentlich" erzählt wird, d. h. wir erwarten, daß der Erzähler die einzelnen Abschnitte seiner Geschichte so anordnet, daß wir interessiert sind. Er muß also die Ereignisse so aneinanderreihen, daß wir entweder gespannt sind auf das was kommen wird, oder auf das, warum es so gekommen ist. Der Erzähler kann also das eigentliche Hauptereignis vorweg nehmen und unser Interesse wachrufen für die Gründe, die das Ereignis zur Folge hatten. Es wird der kunstvollere Erzähler sein, der in dieser Weise vorgeht. Der erstere stachelt nur unsere Neugier an, der zweite appelliert an unser feineres Gefühl des Urteilsvermögens. Wenn wir die Frage Warum aussprechen, vibriert unser tieferes, inneres Empfinden mit, wir folgen genauer der Erzählung, lassen sie unter Wachhalten dieser feineren Empfindungen auf uns wirken; wir wollen fähig sein, urteilend dem Gang der Ereignisse gegenüberzustehen. Sprechen wir dagegen nur die Frage: Was geschieht jetzt? aus, so liegen diese subtileren Empfindungen, die dort mitschwingen, brach. Wir gleichen einem Wanderer, der rasch von einem Ziel zum andern fortgerissen wird und sich nicht Zeit nimmt, die herrlichen Schönheiten, die am Wege liegen, zu beachten und in sich aufzunehmen. Er wird vergeblich nachher mit einer Aufzählung der Orte triumphieren, die er schon gesehen hat, ist ihm doch das Schönste nicht offenbar geworden. Um die Parallele zu unserer Geschichte wieder aufzunehmen, der Erzähler soll nicht nur unsere Neugier auf das Schlußereignis wachrufen, sondern seine Hauptaufgabe besteht wohl darin, das zu dem Schlußereignis Führende so anzuordnen, daß wir auf unserem Wege zu dem Ziele die ganze Schönheit der Anordnung, der Gestaltung empfinden und in uns aufnehmen, andernfalls werden wir bei Erreichung unseres Zieles nichts gewonnen haben. Hier kommt es uns darauf an, den Blick auf den Bau der Erzählung zu

richten, über die Einzelheiten der Stoffgestaltung verweisen wir auf spätere Kapitel.

1. Einzeluntersuchungen.

Die Romane von drei, den verschiedenen Zeiten unserer Epoche angehörenden Romanciers sollen hier als Beispiele herangezogen werden; dabei soll jeweils eine Art Schema von dem Bau des einzelnen Romans gegeben werden, um so die Verschiedenheit zu illustrieren.

Thackeray gibt uns in seinem ersten Kapitel von „Vanity Fair" den Abschied Amelias von ihrer Pension wieder. Er erwähnt dabei, daß Becky Sharp sie begleitete, die weder bei Lehrerinnen noch Schülerinnen beliebt sei, geht mit ein paar Worten über das Rührselige der Abschiedsszene hinweg und läßt am Schluß Becky eine Handlung begehen, die ihren Charakter schon scharf von dem Amelias abhebt. Also vorwiegendes Verweilen bei Amelia, wozu die Abschiedsszene, die die Beliebtheit und Güte dieses Mädchens heraushebt, geeignet ist, und kurzes, skizzenhaftes, schlaglichtartig scharfes Beleuchten von Becky, wobei ihre Unbeliebtheit und Boshaftigkeit heraustritt. Wir sehen also, schon im ersten Kapitel arbeitet der Autor den Kontrast seiner beiden Heldinnen heraus.

Das zweite Kapitel zeigt uns Amelia und Becky auf ihrer Heimfahrt, durch ihr Gespräch über Becky's Tat wird der Kontrast deutlicher ausgeführt. Aus Becky's Vergangenheit wird einiges kurz beleuchtet, am Schluß Gespräch zwischen den beiden zu Hause; Becky beschließt in ihrem Innersten, den reichen Bruder Amelias zu heiraten. Also Amelia verliert in diesem Kapitel die Führung. Am Schluß wird die Beckyhandlung angesponnen.

Das dritte Kapitel bringt zunächst Joseph Sedley, der sich sofort durch das fast übertrieben Komische in seinen Reden und Handlungen unter die komischen Figuren einreiht; d a n n eine Abschweifung in Gestalt einer Allgemeinbemerkung satirischer Art von seiten des Autors; worauf eine weitere Beleuchtung von Jos durch Streiflichter aus seiner Vergangenheit folgt und schließlich Beckys erste Annäherungsversuche — diese Szene hat Lustspielcharakter. Der alte Sedley gibt durch eine Warnung Jos gegenüber zu erkennen, daß er Becky durchschaut hat.

Das 4. Kapitel zeigt, wie Becky sich bei der Familie Sedley einschmeichelt, sich bei der Dienerschaft beliebt macht und vor allem versucht, Jos zu gewinnen. Amelia meint am Schluß, daß Jos Becky wohl noch heute einen Antrag machen werde, und Jos hat das wirklich vor. Das Interesse des Lesers ist also auf die endgültige Lösung gerichtet. Wir sehen schon hier, die Schlußereignisse werden nicht vorweg genommen, aber der Roman ist nicht so aufgebaut, daß das Interesse des Lesers nur auf das „Was geschieht jetzt?" gerichtet ist, sondern die Fragestellung ver-

schiebt sich etwas, der Leser fragt „Wie geschieht das, was jetzt geschieht?" Kurzum, am Schluß des 4. Kapitels ist die Spannung auf das höchste gesteigert.

Da bringt das 5. Kapitel zwei neue Personen: Dobbin und Osborne: zeigt durch Wiedergabe einiger Szenen aus ihrer Schulzeit, worauf die Freundschaft der beiden zurückgeht. Am Schluß Gegenwart: Osborne erklärt, er habe Dobbin zu der gemeinsamen Spazierfahrt nach Vauxhall eingeladen. In diesem Kapitel wird also die Ameliahandlung durch Einführung ihrer beiden Bewunderer angesponnen.

Das 6. Kapitel hat den Titel „Vauxhall". Der Autor bemerkt selbst am Anfang[1]): „.... The argument stands thus — Osborne, in love with Amelia has asked an old friend to dinner and to Vauxhall. — Jos Sedley is in love with Rebecca. Will he marry her? That is the great subject now in hand." Er beginnt nun, indem er sagt, daß alle Beteiligten wissen, daß Jos heute Becky seinen Antrag machen will, zeigt die Haltung von Eltern und Schwester zu dieser seiner Absicht; zeigt dann Jos und Becky in Vauxhall promenierend, wie er durch ihre Gewandtheit gerade daran ist, ihr seinen Antrag zu machen, als er durch das dem Feuerwerk zueilende Publikum verhindert wird. Dann beim Abendessen will Jos rack punch, worauf der Autor bemerkt[2]): „.... That bowl of rack punch was the cause of all this history Kurzum, Jos wird betrunken, sein Antrag ist damit endgültig verhindert, er reist ab und auch Becky geht weg. Damit beginnt Beckys eigentliches Leben, und beide, sowohl die Becky, als auch die Ameliahandlung nehmen jetzt erst ihren Anfang. Das Bisherige war eine Art Vorspiel zu der eigentlichen Geschichte. Doch ließ sich daraus schon verschiedenes für den Romanbau ablesen:

Die Vorstellung seiner Personen geschieht innerhalb einer Szene, d. h. er bringt sie nicht einfach auf die Bildfläche, indem er in meist abstrakten Ausdrücken ihre Charaktereigenschaften beschreibt, sondern er beschreibt einen Vorgang, an dem die betr. Personen beteiligt sind und der in konkreter Weise ihre speziellen Charakterzüge veranschaulicht. — Er liebt dabei eine kontrastierende Anordnung: Amelia — Becky: Dobbin — Osborne.

Er nimmt im allgemeinen das Schlußereignis nicht vorweg, sondern macht, indem er dieses soweit wie möglich hinauszögert, den Leser auf die Lösung gespannt. Dabei ist bemerkenswert, daß er das Interesse des Lesers nicht nur auf das Was des Geschehens, sondern auch auf das Wie richtet. Wir beobachten schon hier eine Vorliebe für die Einlage von komischen Szenen, die sich

[1]) W. M. Thackeray „Vanity Fair" Kapitel 6.
[2]) W. M. Thackeray „Vanity Fair" Kapitel 6.

im Laufe des Romans immer wieder geltend macht. Ferner zeigt sich deutlich, und das ist wesentlich, wie der Autor sofort darauf bedacht ist, eine Handlung anzuspinnen. Nur das erste Kapitel und ein Teil des zweiten dienen eigentlich zur Vorstellung von Amelia und Becky, am Schluß des zweiten Kapitels beginnt sofort die Becky-Handlung und mit diesem Augenblick tritt Amelia in den Hintergrund, bis später die eigentliche Amelia-Handlung beginnt. Der Autor verweilt also keineswegs bei einer Analyse seiner Personen, er beleuchtet nicht zergliedernd ihr Inneres, sondern er erzählt, er berichtet. Die Handlung wird sofort nach kurzer Einführung der Personen angesponnen. Daß diese Handlung auch die Personen charakterisiert, ihre Wesenszüge heraushebt, soll hier nicht geleugnet werden; wir legen hier nur Nachdruck darauf, zu beachten, daß der Autor nicht verweilt, um eine zergliedernde Betrachtung des Innern seiner Personen vorzunehmen, also den Gang der Erzählung nicht aufhält. Als Unterbrechung des gradlinigen Verlaufs der Erzählung können vielleicht seine Allgemeinbemerkungen satirischer und ironischer Art angesehen werden, die sich während des ganzen Romans immer wieder einschleichen. Ferner sind als solche Unterbrechungen die Einlagen komischer Szenen anzusehen, die aber an sich selbst wieder ein Zeugnis ablegen für die Vorliebe des Dichters zur Erzählung.

Verfolgen wir den weiteren Verlauf des Romans noch eine kurze Strecke: Becky auf dem Wege zu Sir Pitt Crawley, wie sie sich ihn in ihrer Phantasie ausmalt und wie er in Wirklichkeit ist: kontrastierende Anordnung. Im 8. Kapitel wird ein Brief Beckys an Amelia wiedergegeben, in dem diese über Verhältnisse und Personen berichtet. Das 9. Kapitel bringt eine nähere Vorstellung dieser Personen und dabei auch wieder die Hervorhebung des Kontrasts: Sir Pitt Crawley, der eine Vorliebe für das Vulgäre hat und sein Sohn Pitt Crawley, dem ein hocharistokratisches Wesen anhaftet. Um kurz zu resümieren: Das 7. Kapitel bringt Beckys Phantasiegebilde von ihrem neuen Herrn, die die Realität enttäuscht; das 8. Kapitel zeigt, was sie über ihre neue Umgebung denkt; das 9. Kap. bringt uns die Darstellung der neuen Personen von seiten des Autors; das 10. Kapitel nun bringt schon das wirkliche Verhalten Beckys ihrem neuen Herrn gegenüber; das 11. Kap. stellt uns zunächst vor allem Mrs. Bute Crawley vor, die mit ihrem Schwager in Feindschaft lebt. Es wird ferner ein Brief wiedergegeben, in dem sie sich bei Mrs. Pinkerton nach Rebecca erkundigt, die Antwort Mrs. Pinkertons ist vorsichtig, zeigt aber deutlich, was sie von Becky denkt. Dann wird ein Brief Beckys an Amelia gegeben, in welchem sie dieser von dem Besuch einer reichen Tante erzählt und von Captain Crawley, der sie bei einem Ball auszeichnete; diese letztere Stelle dadurch hervorgehoben, daß der

Autor nachher den Bericht darüber ergänzt. Mrs. Bute Crawley bemüht sich um Beckys Freundschaft. Ihr Mann schimpft sie nachher, weil sie Rawdon Crawley, den Spieler und Säufer, eingeladen habe. Am Schluß wird noch das Verhältnis der reichen Tante Crawley zu Becky beleuchtet und das Verhältnis Rawdon Crawley und Becky gezeigt.

Also, das 7., 8. und 9. Kap. bringen die Grundlagen, auf denen nachher die Verwicklung sich aufbaut, das 10. Kap. bahnt die Verwicklung schon an und das 11. Kap. bringt sie schon auf einen Höhepunkt, denn am Schluß des 11. Kap. sind die Fäden der Becky-Handlung schon so gespannt, daß wir sicher sind, die Lösung stehe unmittelbar bevor. Und nun findet hier in der Mitteilung dieser Lösung eine Verzögerung statt, indem der Autor die Amelia-Handlung weiterspinnt. Uebergehen wir diese zwei Kapitel, die sich mit Amelia befassen und verfolgen wir die Becky-Handlung. Das 14. Kap. bringt die Andeutung der Lösung, das 15. die eigentliche Lösung. Im 14. Kap. wird zunächst gesagt, daß die reiche Tante Mrs. Crawley erkrankt ist und eine neue Gesellschafterin hat, mit der Captain Crawley ein Gespräch hat, ehe er wegreitet[1]). „... Who could this young woman be, I wonder?" Er erklärt nun, was Mrs. Crawley krank machte und daß Becky ihre Pflegerin ist. Rawdon Crawley hat sich verliebt, was er Mrs. Bute Crawley gegenüber andeutet, er merkt, daß dieser das angenehm ist, trotzdem sie sich den gegenteiligen Anschein gibt. Als sie andeutet, daß Becky eventl. seine Stiefmutter werde, geht er zu Becky. Dann eine Szene bei Mrs. Bute Crawley eingeschaltet, wo außer Becky und Captain Crawley auch Amelia und Osborne anwesend sind; Becky behandelt Captain Osborne etwas von oben herab. Dann[2]): „Some short period after the above events ..." anschließend wird uns der Tod von Lady Crawley mitgeteilt. Sir Pitt kommt zu Becky, will sie wieder bei sich haben, macht ihr einen Heiratsantrag. Da[3]): „O sir — I — I'm married already", sagt Becky, welchen Worten auch der Leser verblüfft gegenübersteht, er weiß nicht, was sie bedeuten. Doch schon am Anfang des nächsten Kapitels lüftet sich der Schleier etwas, als Becky diesem überraschenden Ausspruch die Worte beifügt[4]): „I can't be your wife, sir, let me be your daughter." Doch eine endgültige Klärung der Lage ist damit nicht geschaffen, der Leser weiß nichts Bestimmtes; wenn er aus dem Ganzen glaubt, schließen zu dürfen, daß Becky sich mit Rawdon Crawley verheiratet habe, so steigen ihm von neuem Zweifel auf, wenn nun der Autor gleich anschließend an den obigen Ausspruch Beckys Mrs. Crawley und ihre Dienerschaft,

---

[1]) W. M. Thackeray „Vanity Fair" Kap. 14.
[2]) W. M. Thackeray „Vanity Fair" Kap. 14.
[3]) W. M. Thackeray „Vanity Fair" Kap. 14.
[4]) W. M. Thackeray „Vanity Fair" Kap. 15.

die am Schlüsselloch die Abweisung Sir Pitts belauscht haben, darüber beratschlagen läßt, ob Becky wohl ein „previous attachment" hatte. Dann illustriert er, was Becky durch die Abweisung Sir Pitts alles ausschlug, um gleich darauf zu sagen, daß sie ja verheiratet ist und nur Bedenken hat, wie Mrs. Crawley die Sache aufnimmt. Damit zerstört er den neuen Zweifel wieder, den er vorher dem Leser geschaffen hat und es kommt nicht mehr überraschend, wenn der Autor erklärt, daß der Brief, den Becky an eine Mrs. Eliza Styles adressiert, an niemand anders gerichtet ist als an Captain Rawdon Crawley.

Aus dem hier als Beispiel für den Bau des Romans herangezogenen Teil ist klar ersichtlich, wie der Autor rasch und sicher zu einer Schürzung des Knotens schreitet, dann aber die Fäden lange gespannt läßt, indem er 1. in die Amelia-Handlung überlenkt und 2. die ganzen Vorgänge immer näher an die Lösung heranrückt, die Fäden immer straffer spannt, die eigentliche Lösung aber mit einem Schleier umhüllt, den er für Augenblicke lüftet, aber schnell wieder zurückfallen läßt, ehe er ihn mit einer Bewegung hinwegschiebt, die ausdrückt: Na, wer jetzt noch nicht weiß, was geschehen ist, der wird auch nichts gewinnen, wenn ich es ihm zeige. Wir sehen, wie schon angedeutet wurde, das Interesse wird mehr auf das Wie des Vorgangs als auf das Was gelenkt. Das Intrigenhafte und Geheimnisvolle der ganzen Vorgänge zieht in erster Linie die Aufmerksamkeit des Lesers auf sich. Beobachtet er scharf dieses Wie, dieses Intrigenhafte, so kann ihm die Lösung am Schlusse etwas Neues eigentlich nicht mehr bringen.

Wir beobachten bei Thackeray einen außerordentlich feinen Bau der Erzählung. Wir beobachten ein dauerndes Fortspinnen des Handlungsfadens, auf jeden Fall kein Verweilen bei einer schürfenden Analyse. Vor allem bemerkenswert ist, daß Thackeray, wenn er die Handlung rasch soweit geführt hat, daß sie eine baldige Lösung vermuten läßt, auf diesem Höhepunkt verhältnismäßig lange verweilt, die Fäden, die auf eine bestimmte Lösung hinweisen, immer feiner spinnt, sodaß der Leser wohl vermuten kann, wie die Lösung sein wird, aber über bloße Vermutungen nicht hinauskommt; erst kurz vor der eigentlichen Lösung ist ihm alles klar, sodaß diese selbst etwas eigentlich Neues nicht mehr bringt.

Wir können uns die Frage vorlegen: Was geschieht alles im Verlaufe des Romans „Vanity Fair"? Und wir werden uns bei einer oberflächlichen Untersuchung zugestehen müssen: es geschieht *sehr viel*. Wir haben im einzelnen schon zu zeigen versucht, daß die Handlung dauernd im Fluß ist. Ueberschauen wir nun für einen Augenblick den ganzen Roman: Die vollständig vermögenslose Becky Sharp heiratet einen Captain Rawdon Crawley, den Sohn eines Adligen, es gelingt ihrer intrigenhaften

Natur, in der Gesellschaft Fuß zu fassen, ja sie wird sogar bei Hofe vorgestellt, da ertappt sie ihr Mann bei einer scheinbaren Untreue, stößt sie von sich, worauf sie eine Zeitlang aus dem Gesichtskreis des Lesers verschwindet, dann aber wieder auftaucht, fast unverändert, um ihre Verführungskünste und Intrigen dem komisch-einfältigen, aber vermögenden Jos Sedley gegenüber zu versuchen. — Die aus mittleren Kreisen stammende Amelia Sedley liebt George Osborne, den Sohn von ihres Vaters Freund, ihre Heirat scheint sicher, da verliert sie durch den finanziellen Zusammenbruch ihres Vaters ihr Vermögen, George Osborne heiratet sie trotzdem, vor allem weil sein Freund Captain Dobbin, der seinerseits Amelia verehrt, ihm diesen Schritt als den einzig möglichen darstellt, er heiratet sie nun wider den Willen seiner Familie. Er ist flatterhaft und unbeständig, doch Amelia liebt ihn über alles, da stirbt er im Kriege. Amelia lebt in großer Trauer bei ihren armen Eltern mit ihrem Sohne, den sie vergöttert. Die sich verschlechternden finanziellen Verhältnisse ihres Vaters zwingen sie, ihren Abgott an dessen Großvater väterlicherseits zu übergeben. Allein lebt sie nun in doppelter Trauer. Licht kommt wieder in ihr Leben, als Captain Dobbin und ihr Bruder Joseph aus Indien zurückkommen. Captain Dobbin bewirbt sich um ihre Hand, die sie zunächst verweigert, da sie George nicht vergessen kann, aber schließlich gibt sie nach, und am Schluß löst sich das ganze in einer Heirat auf.

Wir haben diese ganze Résumé nur gegeben, um zu zeigen, daß innerhalb dieses Romans sehr viele Geschehnisse sich abspielen. Erinnern wir uns noch an die oben dargelegte feine Art, in der Thackeray seine Geschichte aufbaut, seine Vorliebe für die Darstellung intrigenhafter Vorgänge, so wird uns klar, daß es dem Romancier vor allem um das Erzählen einer Geschichte, um die Beschreibung von Vorgängen, wie sie eben in der sichtbaren Welt sich abspielen, zu tun war.

Vergleichen wir nun damit Meredith. Ziehen wir zu unserer Untersuchung seinen Roman „The Egoist" heran und stellen wir uns dieselbe Frage, die wir uns eben bei Thackeray's „Vanity Fair" stellten: Was geschieht alles im Verlaufe des Romans „The Egoist"? Und unsere Antwort wird nach kurzer Ueberlegung lauten: Es geschieht eigentlich nichts Wesentliches, außer der Auflösung der Verlobung von Sir Willoughby und Clara Middleton. Unmittelbar drängt sich uns die Frage auf: was enthält dann eigentlich dieser umfangreiche Roman? Es soll nun an einem Beispiel gezeigt werden, daß es Meredith augenscheinlich gar nicht um den Ausbau einer Geschichte zu tun war. Sir Willoughby verlobt sich mit Clara Middleton, während der Roman bereits sich abspielt. Aber es fällt dem Autor nicht ein, den ganzen Vorgang, der zu der Verlobung führt, zu schildern, die

Geschichte ihrer Verlobung zu erzählen, sondern Clara Middleton ist einfach plötzlich da, und als sie auftritt, ist sie bereits die Verlobte Sir Willoughbys. Was will also Meredith mit seinem Roman, wenn er keinen Wert legt auf das Erzählen einer Geschichte? Unsere Untersuchungen über den Bau des Romans, die Anordnung der einzelnen Kapitel werden uns darüber Aufschluß geben.

Zunächst jedoch sei noch auf eine Verschiedenheit aufmerksam gemacht, die bei einem Vergleich der beiden Romane in die Augen fällt. Die in „Vanity Fair" dargestellten Lebensausschnitte erstrecken sich über eine beträchtliche Spanne Zeit, während die in „The Egoist" dargestellten Personen nur für eine kurze Zeit beleuchtet werden. Die Ereignisse müßten sich tatsächlich häufen, müßten aneinander gedrängt werden, ähnlich wie im klassizistischen Drama, wäre es dem Autor in erster Linie um das Erzählen einer Geschichte zu tun.

Meredith: Nun zu unseren Untersuchungen über die Einzelheiten des Romanbaus: Im 1. Kapitel zeigt der Autor in anschaulicher Weise den wesentlichsten Charakterzug Sir Willoughbys: er ignoriert, was ihm unangenehm ist, kümmert sich nicht um das, was ihm oder seinem Ansehen keinen Vorteil bringen kann. Zu beachten ist, daß es in erster Linie dieser Charakterzug ist, der ihn später zu Fall bringt.

Das 2. Kap. bringt Betrachtungen über Sir Willoughby, hervorgerufen durch das charakteristische Wort, das Mrs. Mountstuart Jenkinson über ihn ausspricht: „You see he has a leg".

Das 3. Kap. ist „Constantia Durham" überschrieben, es bringt eigentlich Handlung, aber nicht Handlung im Sinne von Thackeray, indem Vorbereitung, Schürzung des Knotens und Lösung stattfindet, sondern es stellt vor allem dar, warum Sir Willoughby sich mit Constantia Durham verlobt, zeigt uns seine Reaktion, als sich herausstellt, daß sie, trotz der Verlobung mit ihm, sich bereits verheiratet hat.

Das 4. Kap. trägt die Ueberschrift „Laetitia Dale", zeigt wie er nach dreijähriger Abwesenheit im Ausland zurückkommt, Laetitia trifft, in ihr durch seine Worte Hoffnungen groß zieht und nachher diese Hoffnungen ohne das geringste Zeichen von Gewissensbissen zerstört. Es zeigt ferner die Vorgänge im Innern Laetitias, beleuchtet also ihre Haltung ihm gegenüber. Der 2. Teil führt Vernon Whitford und Grossjay ein; letzterer erzählt, er habe Sir Willoughby mit einer Dame gesehen: Sir Willoughby hat sich verlobt.

Das 5. Kap. bringt Betrachtungen über Clara Middleton, die Mrs. Mountstuart „a dainty rogue in porcelain" nennt, ein Ausspruch, der Sir Willoughby gar nicht gefällt.

Im 6. Kap. wird uns der erste Zusammenstoß der beiden Verlobten vorgeführt, ihre innere Verschiedenheit beginnt sich zu zeigen.

Allgemeinbemerkungen über Liebe, tieferes Eingehen auf Claras innerste Haltung, die sich in ihrer Entrüstung äußert, als Sir Willoughby von seinem Recht als Verlobter Gebrauch machend, sie küßt, bildet den Kern des 7. Kapitels. Am Ende des Kapitels hat sie ein Gespräch mit ihrem Vater wegen einer bevorstehenden Reise, dabei äußert sie die Worte[1]): „They have not yet parted us, dear papa". Der Widerstreit, der in ihrem Innern stattfindet, löst sich nicht, denn am Schluß des Kapitels lesen wir: „Her reflections were confused. Sir Willoughby was admirable with the lad. ‚Is he two men?' she thought: and the thought ensued: ‚Am I unjust?' She headed a run with young Crossjay to divert her mind." Dies leitet zum nächsten Kapitel über, in welchem sie zunächst mit dem Jungen einen Wettlauf macht, dann das Innere des Knaben erforscht; nachher Gespräch mit seinem Lehrer Vernon Whitford, der über die Erziehungsmethoden ganz anderer Ansicht ist, als Sir Willoughby. Er will durch strengere Erziehung eine gesunde Basis für die Zukunft des Jungen legen. Am Schluß gesellt sich Sir Willoughby zu ihnen und löst durch seine Antwort auf eine Frage Vernons die Fragen, die sich Clara am Schluß des letzten Kapitels stellte. Vernon fragt ihn[2]): „What is to become of him if he learns nothing?"

„If he pleases me, he will be provided for. I have never abandoned a dependant."

„Clara let her eyes rest on his, and without turning or dropping, shut them."

Der soweit dargelegte Aufbau zeigt, daß eine Geschichte, die äußere Ereignisse als Pole besitzt und deren Entwicklung und ästhetische Gestaltung dem Autor mit Hauptzweck war, eigentlich gar nicht mehr vorhanden ist. Die äußeren Geschehnisse sind von ganz sekundärer Bedeutung geworden. Die Verlobung mit Constatia Durham und die Auflösung dieser Verlobung ist nur insofern wichtig, als sie die innere Haltung Sir Willoughbys offenbart, als sie sein inneres Wesen ans Licht bringt. Deshalb auch diese kurze Erwähnung, die das Ereignis selbst erfährt; und auch hier vor allem betont, welche Gefühle das Ereignis in Willoughby selbst auslöst. Als Beispiel für die letztere Behauptung mag das Folgende dienen. Im 5. Kapitel wird beschrieben, wie Laetitia die Braut Constatia Durham bewundert und wie sie mit Interesse und einer Ueberwindung ihres Selbst

[1]) G. Meredith: „The Egoist" Kapitel 7.
[2]) G. Meredith: „The Egoist" Kapitel 8.

dem Hochzeitstage entgegensieht. Eines Sonntag morgens trifft sie Sir Willoughby, den sie eigentlich bei seiner Braut vermutet hätte. Er trägt ein auffallend freundliches Benehmen ihr gegenüber zur Schau, auch nach dem Gottesdienst gesellt er sich zu ihr . . .[1]) „One question she asked: ‚Miss Durham is well, I trust?' And he answered: ‚Durham?' and said: ‚There is no Miss Durham to my knowledge'. Erst nachher teilt uns der Autor das Geschehene ganz kurz mit. Kurzum, der ganze Bau des Romans zeigt uns klar: Meredith verlegt seinen Schauplatz aus der Welt der äußeren Geschehnisse hinein in die Seele des Menschen.

Zum zweiten ist zu zeigen, wie Meredith trotz des Fehlens einer eigentlichen Geschichte, seinen Roman so aufbaut, daß alles nur dem einen Ziele zustrebt, den Konflikt zwischen Clara und Willoughby herbeizuführen, und die Seele des Egoisten in ihrer ganzen Nacktheit darzustellen. Von Kapitel zu Kapitel schreiten wir dem unausbleiblichen Konflikt näher, gewinnen wir eine immer tiefere Einsicht in die Seele des Helden. Kapitel 5 z. B. bringt die ersten Betrachtungen über Clara Middleton und vor allem den tiefsinnigen Ausspruch von Mrs. Mountstuart über sie. Kapitel 6 beleuchtet Claras Stellung zur Welt usw., hebt dabei die verschiedenheiten ihrer Ansichten zu denen Willoughbys heraus, und bringt am Schluß in einem Dialog schon den ersten charakteristischen Zusammenstoß: Er will, daß sie schwört, ihm auch nach seinem eventl. Tode treu zu bleiben, worauf sie nicht eingeht. Kapitel 7 zeigt uns hauptsächlich den Widerstreit, der sich in Claras Innerem abspielt, den sie nicht zu lösen vermag, vor allem, wie am Schluß betont wird, wegen seines Verhaltens Crossjay gegenüber. Kapitel 8 deutet schon die Lösung an durch die Worte Sir Willoughbys am Schluß des Kapitels.

Die Entwicklung dieses Konfliktes ist auf den Verschiedenheiten des Innern seiner Helden aufgebaut. Hauptsächlich durch das Aufeinanderprallen ihrer grundverschiedenen Anschauungen gestaltet sich der Konflikt allmählich als unvermeidlich heraus. Das Geschehen selbst, das Ausbrechen des Konfliktes ist nicht das Wichtige; sondern Meredith will durch den dauernden Zusammenstoß der Anschauungen und Gefühle die Seele seiner oder seines Helden ans Licht zerren. Als Mittel zu diesem Zwecke benützt er noch seine komische Laterne, mit der er immer wieder in das Innere seiner Menschen hineinleuchtet, wodurch er dann blitzartig innere Wesenszüge seiner Helden enthüllt. Von Interesse ist deshalb der Meredith'sche Roman nur, wenn wir uns für seine Helden interessieren. Die Geschichte als solche hat ihre Bedeutung verloren, sie ist nur, meist einem zerfetzten Mantel gleich, um den eigentlichen Kern herumgelegt, weil sie eben ein unbedingt notwendiger Bestandteil des Romans ist. Ueber seinen

[1]) G. Meredith „The Egoist", Kapitel 3.

Roman „Sandra Belloni“[1]) sagt er: „what the public will make of 3 vols, without a climax of incident (Finis waving no nuptial torch) — the climax being all in a development of character. I am at a loss to imagine . . .“ Ein deutliches Zeugnis für die eben aufgestellte Behauptung, daß die Geschichte nicht das Wesentliche an seinem Roman ist, sondern das Herausgestalten der inneren Züge seiner Personen. Die Spannungstechnik mußte sich infolgedessen verändern. Die Enthüllung des Innern seiner Personen muß den Leser fesseln. Dadurch, daß er die Anschauungen zweier Personen aufeinander stoßen läßt, und so einen herannahenden Konflikt andeutet, oder indem er seiner komischen Muse das Spielfeld überläßt, versucht er diese Enthüllung interessant zu gestalten. Beispiel: Schon im 3. Kapitel des Romans „The Egoist“, wo uns Clara Middleton zum ersten Male vorgestellt wird, macht er auf die Verschiedenheit der Anschauungen aufmerksam, deutet so einen kommenden Konflikt zwischen den beiden an und weckt das Interesse für die innere Veranlagung der beiden, für die weitere Entwicklung dieses inneren Kampfes[2]): „. . . But he (Sir Willoughby) had made the discovery that their minds differed on one or two points, and a difference of view in his bride was obnoxious to his repose. He struck at it recurringly to show her error under various aspects. He desired to shape her character to the feminine of his own, and betrayed the surprise of a slight disappointment at her advocacy of ideas. She said immediately: ‚It is not too late, Willoughby‘, and wounded him, for he wanted her simply to be material in his hands for him to mould her; he had no other thought. He lectured her on the theme of the infinity of love. How was it not too late? They were plighted; they were one eternally; they could not be parted. She listened gravely, conceiving the infinity as a narrow dwelling where a voice droned and ceased not. However, she listened. She became an attentive listener.“ Aus dem Beispiel ergibt sich klar: das Interesse des Lesern ist von Anfang an auf die innere Reibung, die zwischen den beiden stattfindet und die allmählich zur Entzündung führen wird, gerichtet und damit auf das Innere der betreffenden Personen selbst.

Meredith geht mit einer absolut straffen Konzentration des Stoffes in direktem Wege auf sein Ziel los. Ohne jegliche Abschweifung, alles was nicht zum Thema gehört, über Bord werfend, verfolgt er seinen Weg. Als Abschweifung könnten vielleicht die immer wieder eingestreuten psychologischen Allgemeinbemerkungen betrachtet werden, doch sie verbinden den speziellen Fall mit dem Allgemeinen, was Meredith wichtig ist, sie gehören also zum Wesen des Meredithschen Romans. Anders ver-

---

[1]) G. Meredith: „Letters“ Edited by his son, Band 1, S. 140.
[2]) G. Meredith „The Egoist“, Kap. 5.

hält es sich mit den Szenen komischen Charakters. Sie bedeuten ein Hemmen der sonst so streng fortschreitenden Entwicklung. Bemerkenswert ist vielleicht, daß in „The Egoist" die Szenen rein komischen Gepräges erst dann eingeschaltet werden, wenn die Entwicklung des Konfliktes schon auf ihrem Höhepunkt angelangt ist. Wir denken vor allem an Kapitel 36, betitelt „Animated Conversation At A Luncheon Table" in dem Lady Busshe und Lady Culmer die Lage der Dinge erforschen wollen und nun Mrs. Mountstuart und Colonel de Craye alle Schleusen der Beredsamkeit öffnen müssen, um die Gefahr zu beseitigen. Oder an die Kapitel 44 und 45. Das Letztere hat den Titel: „The Patterne Ladies: Mr. Dale: Lady Busshe And Lady Culmer: With Mrs. Mountstuart Jenkinson." Das ganze Kapitel gibt fast nur die Unterhaltung zwischen diesen Personen wieder und diese ganze Unterhaltung ist mit komischen Effekten so durchtränkt, daß man es fast ohne Umänderung auf die Bühne bringen könnte. Später, bei der Behandlung der Meredith'schen Gestaltungsmethoden werden wir noch einiges über die Gründe, mit denen Meredith solche Einlagen komischer Szenen rechtfertigt, zu sagen haben. Für hier genügt es, wenn es uns gelungen ist, zu zeigen, daß Meredith gerne, hauptsächlich wenn er sein Thema auf die höchste Stufe der Entwicklung geführt hat, der komischen Muse freie Bahn läßt. Ich erinnere hier, daß wir dieses Dazwischenschalten rein komischer Szenen, die die eigentliche Erzählung nicht fördern, auch bei Thackeray (Vanity Fair Kap. 33) und George Eliot (Adam Bede, Kap. 21) finden. Doch sind jene Szenen nicht mit einer von Molière entlehnten Lustspieltechnik aufgebaut, auch dienen sie nicht demselben Zwecke wie diese. Jene sind unterhaltend, erfrischend, heitern das Gemüt des Lesers auf, indem eine komische Figur darin auftritt, die durch ihre naive, simple Eigenart die Lachmuskeln der Leser in Tätigkeit setzt, ähnlich wie der Clown im Zirkus. Die Meredith'schen komischen Szenen unterhalten auch, aber hier tritt nicht eine komische Figur auf, die durch ihre Eigenart die Leser zum Lachen bringt, sondern hier treten Personen auf, die durch einen geistvollen Redewettstreit ihre geistigen Fähigkeiten gegenseitig abmessen, sodaß der Leser, mit einem Lächeln, das mehr ein Lächeln des Geistes ist, ihre geistreichen Fechtkünste verfolgt.

Meredith behandelt in „The Egoist" ein durchgehendes Thema: Die Entstehung des Konfliktes zwischen Clara und Sir Willoughby. Dieses Thema wird Schritt um Schritt im Roman verfolgt, eine Abschweifung findet so gut wie nicht statt, solange die Entwicklung des Konfliktes vor sich geht. Die einzelnen Phasen der Entwicklung dienen ihm dazu, die Seele seiner Helden nackt herauszuschälen. Ist der Konflikt auf dem Höhepunkt angelangt, so verweilt er hier längere Zeit, um seiner komischen Muse Gelegenheit zu geben, die ganze Situation mit ihrem durch-

scheinenden, grellen, die menschlichen Schwächen enthüllenden Lichte zu beleuchten. — Bei Thackeray verschiedene Handlungsfäden, die immer wieder in einem Knoten zusammenlaufen. Bei Meredith eine durchgehende Entwicklung, die von Stufe zu Stufe vorwärtsschreitet und den Konflikt, der am Schluß eintritt, näherrückt. Bei Thakeray und bei Meredith ein längeres Verweilen, ehe der Knoten sich bildet, die Lösung eintritt, oder der Konflikt ausbricht. Doch dieses Verweilen hat verschiedene Gründe: Bei Thackeray seine Vorliebe für die Beschreibung der Intrigen, bei Meredith seine Vorliebe für eine komische Beleuchtung der Situation. Daraus geht hervor: Thackeray liebt das Erzählen einer Geschichte, Schauplatz seines Romans ist die Welt; Meredith liebt die schürfende Analyse, Schauplatz seines Romans ist die Seele seiner Personen. Thackeray lenkt das Interesse seines Lesers neben dem „Was" auch auf das „Wie" des Geschehens. Meredith schaltet mit dem Vernichten der traditionellen Geschichte beide Fragen aus, das Interesse des Lesers ist auf seinen Helden gerichtet, nicht auf das, was er tut, sondern auf das, was er sagt, was er fühlt, kurzum auf das, was in seinem Innern vorgeht.

Aehnlich wie Meredith, doch in ganz anderer Art weiß der Amerikaner Henry James das Interesse des Lesers auf die Vorgänge im Innern seiner Personen zu richten. Das äußere Geschehen tritt auch bei ihm vollständig in den Hintergrund, noch mehr als bei Meredith. Sein Roman „The Golden Bowl" schließt eine Atmosphäre in sich, die Erschütterungen, wie sie in der realten Welt alltäglich sind, nicht ertragen würde. Das laute Getöse der Welt ist seinem feinen psychologischen Schürfen verhaßt. Conrad steht ihm dadurch nahe, daß er Darstellungsmethoden von ihm übernimmt und weiter ausbaut. Er steht in einem wesentlichen Punkte auch Meredith nahe: Auch sein Interesse gilt vornehmlich der Seele seines Helden. Doch die Art und Weise seiner Darstellung, der Bau seines Romans ist von dem Meredith'schen durchaus verschieden. Der Weg, den er verfolgt, um zu einem Ziele zu kommen, das auch Meredith in gewisser Beziehung als das seine ansieht, ist ein von diesem völlig verschiedener. Allen Dreien ist es in erster Linie darum zu tun, den Charakter ihrer Helden herauszuschälen, das Innerste ihrer Seele durch feinste Schürfungen bloßzulegen. Der Weg, den sie beschreiten, um dieses Ziel zu erreichen, ist bei jedem verschieden. Meredith schaltet das, was wir hier Geschichte nennen, so ziemlich aus, beleuchtet seine Charaktere vor allem, indem er ihre Ansichten aufeinanderprallen läßt, gibt seiner komischen Muse Gelegenheit, die Schwächen in helles Licht zu rücken, der Dialog spielt bei ihm eine wesentliche Rolle: Henry James interessiert das äußere Geschehen überhaupt nicht, tiefes psychologisches Schürfen im Innern seiner Personen ist ihm das Wesentliche,

Der Dialog spielt bei ihm so gut wie keine Rolle, er schreibt Dichtung, wie wenn er Philosophie schriebe; Joseph Conrad führt die Geschichte wieder ein, aber in anderer Form als wir sie z. B. bei Thackeray finden, er beobachtet an seinen Personen, wie äußere Ereignisse auf sie einwirken, sie beeinflussen, und zerrt auf diese Weise ihr Innerstes ans Licht, der Dialog hat in seinem Roman nicht die überragende Bedeutung wie bei Meredith, ist aber nicht so bedeutungslos wie bei James. Wenn er ein Gespräch seiner Personen wiedergibt, so erzielt er damit oft humorvolle Effekte. Bedeutungsvoll ist hier vor allem die Feststellung, daß Conrad der Geschichte als Grundlage des Romans wieder ihre Rechte einräumt, er ist wieder Erzähler, aber ein Erzähler, der sich von Thackeray unterscheidet. Zunächst wollen wir nun die veränderte Form der Geschichte durch eine Betrachtung des Conrad'schen Romanbaus ins Auge fassen.

Bei der Betrachtung seines populärsten Romans „Chance" oder seines charakteristischsten Romans „Lord Jim" fällt uns auf, daß Conrad einen Gewährsmann aufstellt, der nun einer fingierten Zuhörerschaft eine Geschichte erzählt. Etwas ganz Neues ist uns das eigentlich nicht, denn wir haben ja eine ganz ähnliche Technik bei Storm (Schimmelreiter) und vor allem bei Conrad Ferdinand Meyer (Die Hochzeit des Mönchs). Nun unterscheidet sich aber Conrads Technik von der Technik dieser Novellisten in zwei wesentlichen Punkten. Erstens Meyer und Storm beginnen ihre Erzählung am Anfang und bauen sie so auf, daß wir mit jedem Kapitel der Schlußszene ein Stück näherrücken, also, der Bau der Erzählung ist der, der uns im allgemeinen bekannt ist, wie wir ihn bei Thackeray, George Eliot, Hardy, Bennett usw. finden. Nur ist die Erzählung mit einem Rahmen umgeben. So gehört es nicht zu der eigentlichen Erzählung, wenn Storm in seinem Schimmelreiter die Erscheinung dieses Schimmelreiters vorweg nimmt oder wenn Meyer in seiner „Die Hochzeit des Mönchs" den Erzähler Dante am Anfang die Grabschrift, die Ezzelin dem Mönch und seiner Gemahlin einmeißeln ließ, erwähnen läßt. Bei Meyer ist es ja deutlich hervorgehoben; diese Vorwegnahme bedeutet nur die Anregung zu der Erzählung. Anders ist es bei Conrad; er baut seinen Roman nicht auf das Schlußereignis hin auf. Deutlich tritt das bei „Lord Jim" zum Vorschein. Als er uns Jim zum ersten Male zeigt, als „waterclerk" rastlos und unverständlich von Hafen zu Hafen wandernd, ist das wesentliche Ereignis, das so tief und erschütternd in Jim's Leben eingriff, längst vorüber: auch Marlow beginnt seine Geschichte nachher nicht mit der Erzählung des Ereignisses, sondern mit der Wiedergabe der Gerichtsververhandlung. Noch deutlicher tritt uns vielleicht diese Technik in dem Bau einer seiner Novellen entgegen: „The End of The Tether".

Beinahe die ganze Geschiche ist rückschauend dargestellt. Das Interesse des Lesers ist nicht auf das zukünftige Geschehen

gerichtet, sondern auf das vergangene. Die Fragestellung hat sich verändert, der Leser fragt nicht mehr: Was wird geschehen? sondern er fragt: Was ist geschehen? Und damit fragt er, warum ist die Lage der Dinge so, wie sie ist? Wenn Conrad uns den alten Whalley auf der „Sofola" schildert und erzählt, daß er einst Dare Devil Whalley genannt wurde und daß sein Name einen guten Klang hatte, so fragt der Leser unwillkürlich: Ja warum ist er denn jetzt hier? Conrad lenkt durch diese Gegenüberstellung von Jetzt und Einst das Interesse des Lesers in erster Linie auf den Menschen, nicht auf das Geschehnis. Doch ist dabei das Ereignis nicht ausgeschaltet, die Geschichte wird aufrecht erhalten. Es ist nur so, daß der Roman nicht eigentlich auf das Ereignis hin aufgebaut ist, wie wir das z. B. bei Thackeray ganz deutlich feststellen konnten, sondern der Bau des Romans ist so, daß wir die Stellung des Menschen zu dem Ereignis, die Einwirkung, die das Ereignis auf sein Inneres hat, als das Wesentlichere verfolgen. Conrad bleibt Erzähler, aber ein Erzähler, der uns von den inneren Kämpfen des Menschen vermittels des anschaulichen Mediums äußerer Ereignisse berichtet. Es liegt dem Künstler Conrad daran, seine Geschichte, die ihm ja nur Mittel zum Zweck ist, so aufzubauen, daß das Spannungsmoment in ihr enthalten ist und daß sie der Schleier des Geheimnisvollen umgibt. Aeußerste Sorgfalt verwendet er auf die Herausgestaltung des Innern seines Helden, wie auf den künstlerischen Bau seiner Erzählung. Nur wenn beide harmonisch zusammenwirken, ergeben sie das vollendete Kunstwerk. Conrad anerkennt die Behauptung, daß das Fundament des Romans eine Geschichte ist, macht aber aus der Not eine Tugend, indem er diese unumgängliche Tatsache seinem Zwecke dienstbar macht. Das deutlichste Beispiel für ein solches Vorgehen Conrads haben wir in seinem Roman „Lord Jim", dessen Bau wir uns teilweise vergegenwärtigen wollen.

Der Erzähler ist zunächst der Autor selbst, erst vom 3. Kapitel ab erteilt er Marlow das Wort. Kapitel 1 macht uns in seinem 1. Teil ganz kurz mit einigen Daten aus Jims Leben bekannt. Daten, die erst aus der Zeit seines Lebens genommen sind, die zeitlich nach dem Hauptereignis, das so bestimmend auf sein Leben einwirkte, liegt. Zu beachten ist auch hier seine Technik die Fragestellung umzukehren und das Interesse auf das, was geschehen ist, nicht auf das, was geschehen wird, zu lenken. — Jim ist waterclerk als solcher sehr beliebt, hat die absonderliche Gewohnheit ganz plötzlich von einem Hafen zu einem andern aufzubrechen, ohne erkennbaren Grund. Er ist immer nur als Jim bekannt[1]) ... „His incognito, which had as many holes as a sieve, was not meant to hide a personality but a fact. When the

[1]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 1.

fact broke through the incognito he would leave suddenly the seaport where he happened to be at the time and go to another ..." Ganz deutlich bemerken wir hier den Geschichtencharakter: das Geheimnisvolle, das die Persönlichkeit Jims umgibt, wird angedeutet, der Schleier aber nicht gelüftet, das Interesse des Lesers für den Mann und seine Geschichte wird wachgerufen. Noch gespannter wird das Interesse, wenn uns Conrad sagt, daß Jim später bei den Malayen Tuan Jim genannt wurde. Im 2. Teil des 1. Kap. erzählt der Autor ganz kurz einiges über Jims Herkunft, geht dann auf seine Ausbildung zum Matrosen ein, und hebt ein bedeutsames Geschehnis aus dieser Zeit hervor. Wir zitieren hier, weil es uns darauf ankommt, zu zeigen, wie Conrad beide Fäden, den Ausbau der Geschichte und das Tasten in Jims Seele von Anfang an ganz straff in der Hand behält[1]) ... „It was the dusk of a winter's day. The gale had freshened since noon, stopping the traffic on the river and now blew with the strength of a hurricane in fitful bursts that boomed like salvoes of great guns firing over the ocean. The rain slanted in sheets that flicked and subsided, and between whiles Jim had threatening glimpses of the tumering tide ..." Ein Zusammenstoß wird von ihrem Schulschiff aus beobachtet, Jim zögert, an der Rettungsaktion teilzunehmen[2]): ... „There was a fierce purpose in the gale, a furious earnestness in the screech of the wind, in the brutal tumult of earth and sky, that seemed directed at him, and made him hold his breath in awe. He stood still ..." Sie kommen mit zwei Geretteten zurück. Wir sehen, ein vollständiges Hinweggehen über das Geschehnis selbst, es ist nur insofern wichtig, als es Jims innere Haltung widerspiegelt, wie uns das Folgende deutlich zeigt[3]): ... „A shrill cheer greeted the cutter. She came dancing back half full of water, and with two exhausted men washing about on her bottom boards. The tumult and the menace of wind and sea now appeared very contemptible to Jim, increasing the regret of his awe at their inefficient menace. Now he knew what to think of it. It seemed to him he cared nothing for the gale. He could affront greater perils. He would do so — better than anybody. Not a particle of fear was left ..." Dann wird erzählt, wie der Bugmann den andern gegenüber mit der Rettungsaktion prahlt, auch das nur wiedergegeben, um Jims innere Haltung deutlicher herauszuarbeiten. Bedeutsam hebt er sich von diesen Matrosen, die tatsächlich die Rettung bewerkstelligten, seiner inneren Haltung nach ab, wenn Conrad fortfährt[4]): ... „Jim thought it (die Erzählung des Bugmanns) a pitiful display of vanity. The gale

[1]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 1.
[2]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 1.
[3]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 1.
[4]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 1.

had ministered to a heroism as spurious as its own pretence of terror. He felt angry with the brutal tumult of earth and sky for taking him unawares and checking unfairly a generous readiness for narrow escapes. Otherwise he was rather glad he had not gone into the cutter, since a lower achievement had served the turn. He had enlarged his knowledge more than those who had done the work. When all men flinched- then — he felt sure — he alone would know how to deal with the spurious menace of wind and seas. He knew what to think of it. Seen dispassionately, it seemed contemptible . . ." Wir machen vor allem auf dieses tastende Herumsuchen in Jims Seele aufmerksam, wofür uns die Stelle beginnend mit: „He felt angry with the brutal tumult of earth and sky for taking him unawares" usw., dann übergehend: „Otherwise he was rather glad he had not gone into the cutter" usw., ganz charakteristisch erscheint. Ein vorsichtiges Abwägen und Gegenüberstellen von Jims innersten Gefühlen läßt uns einen tiefen Einblick in die innere Beschaffenheit des Menschen gewinnen.

Es wurde deshalb so lange bei diesem 1. Kapitel verweilt, weil es uns typisch erscheint für die oben erwähnte Verknüpfung von Geschichte und Seelenanalyse. Der 1. Teil des Kapitels bahnt vor allem die Geschichte an, legt das Fundament des Erzählungsbaus, weckt das Interesse des Lesers für das Geschehene und für den Menschen. Der 2. Teil des Kapitels gibt uns Näheres über den Menschen, gibt uns Einblick in die innere Beschaffenheit des Helden, analysiert seine Gefühle, auch wieder an Hand eines Geschehens, das aber, weil es an sich für den Roman unbedeutend ist, nur kurz erwähnt wird. Verfolgen wir den Bau des Romans eine kurze Strecke weiter. Im 2. Kapitel wird uns erzählt, daß Jim chief-mate wird[1]): . . . „Without ever having been tested by those events of the sea that show in the light of day the inner worth of a man," nur ein einziges Mal kommt er in Gefahr, wird verletzt, muß ins Krankenhaus, kommt mit den Matrosen dort in Berührung, die er zuerst wegen ihrer Bevorzugung des ruhigen, gefahrlosen Lebens verachtet; dann aber ändert sich seine Ansicht[2]): . . . „At length he found a fascination in the sight of those men, in their appearance of doing so well on such a small allowance of danger and toil. In time, beside the original disdain there grew up slowly another sentiment; and suddenly, giving up the idea of going home, he took a berth as chief-mate of the ‚Patna'."

Dann im 2. Teil des Kapitels wird uns die ‚Patna' geschildert, ihr Kapitän beleuchtet, erzählt wie sie 800 Pilger an Bord nimmt und abfährt. Im 2. Kapitel ähnlich wie im 1. läßt sich also eine

---

[1]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 2.
[2]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 2.

Zweiteilung vornehmen: Der 1. Teil ist vorwiegend dem Herausschälen von Jims Charakter gewidmet, der 2. Teil erzählt von der „Patna", dem Kapitän und den Vorgängen an Bord vor der Abfahrt und von der Abfahrt selbst, bahnt also die eigentliche Geschichte an. Das 3. Kapitel, das an seinem Ende die Andeutung des für die ganze Erzählung wesentlichen Ereignisses bringt, ist in seinem Bau vor allem deshalb interessant, wel es uns zeigt, mit was für einem feinen künstlerischen Instinkt Conrad eine Handlungsszene aufbaut, wo ihm die ausführliche Wiedergabe einer solchen um ihrer selbst willen, der Bau auf ein Ereignis hin, notwendig erscheint.

Betonung der unbedingten Sicherheit und des Sicherheitsgefühls, das in dem Wache haltenden Jim ruht[1]): ...„the stars, together with the serenity of their rays, seemed to shed upon the earth the assurance of everlasting security"... nähere Beschreibung der ruhigen See ...„Jim on the bridge was penetrated by the great certitude of unbounded safety and peace that could be read on the silent aspect of nature like the certitude of fostering love upon the placid tenderness of a mother's face ...." Beschreibung der herumliegenden Araber, deren Anblick das Gefühl der Sicherheit bestärkt. Dann plötzlich folgt die Andeutung eines kommenden Ereignisses, als der Autor sagt[2]): ...„his (Jims) eyes roaming about the line of the horizon, seemed to gaze hungrily into the unattainable, and did not see the shadow of the coming event..." Dann wiederum eine Betonung des absoluten Sicherheitsgefühls, das in Jim ruht: ...„How steady she goes thought Jim with wonder, with something like gratitude for this high peace of sea and sky." Dieser Gedankengang Jims wird durch das Erscheinen des Kapitäns und des 2. Ingenieurs gestört, deren Debatte wiedergegeben und nebenbei das Verhältnis von Kapitän und erstem Ingenieur beleuchtet wird. Dann wieder Jims Gedanken; zu beachten ist, daß hier die Darstellung des in Jim ruhenden Sicherheitsgefühls in konkreter Weise bis zum Extrem gesteigert ist: ...„those men did not belong to the world of heroic adventure; they weren't bad chaps though .... he shared the air they breathed, but he was different... Would the skipper go for the engineer?... The life was easy and he was too sure of himself — too sure of himself to... The line dividing his meditation from a surreptitious doze on his feet was thinner than a thread in a spider's web..." Dann folgt zum zweiten Male eine Andeutung von Gefahr durch die Rede des 2. Ingenieurs: ...„you and this old thing here with her plates like brown paper.... who wouldn't chuck a dratted job like this? ‚Tain't safe, s'elp me, it ain't! Only I am one of them fearless fellows..." Hier sofort anschließend das Ereignis: „He let go the rail and

[1]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 3.
[2]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 3.

made ample gestures as if demonstrating in the air the shape and extent of his valour; his thin voice darted in prolonged squeaks upon the sea, he tiptoed back and forth for the better emphasis of utterance, and suddenly pitched down head-first as though he had been clubbed from behind..."

Im ganzen Kapitel ist das Gefühl der absoluten Sicherheit betont, das dann am Ende durch das eintretende Ereignis den gewaltigen Stoß erhält. Dazwischen liegt einmal die Andeutung eines kommenden Ereignisses von seiten des Autors und zum andern die Andeutung von Gefahr von seiten des betrunkenen zweiten Ingenieurs, der aber selbst das Sicherheitsgefühl mit den übrigen teilt. Die beiden Andeutungen schaffen, weil sie mit der Wirklichkeit kontrastieren, eine Spannung im Leser. Das Kapitel ist also eindeutig so aufgebaut, daß alles auf das Schlußereignis hinzielt. Auf den künstlerischen Bau der Geschichte wird, wie schon gesagt wurde, größter Wert gelegt. Der Erzählungscharakter des Romans wird gewahrt. Auch der andere Faden wird jedoch vom Autor nicht locker gelassen, die Analyse von Jims Innern mag in diesem Kapitel keine weiteren Fortschritte machen, doch ist deutlich zu ersehen, welchen Wert der Autor darauf legt, dem Leser das in Jim ruhende Sicherheitsgefühl zu veranschaulichen. Dreimal wird es betont (S. 21, 23, 27) das 3. Mal kurz vor der Katastrophe erfährt die Darstellung dieses Gefühls in Jim eine höchste Steigerung, wenn es uns erstens durch seinen Gedankengang, zweitens durch die anschauliche Wiedergabe seines Einschlafens auf Wache gezeigt wird. Kurzum, das Kapitel trägt zwar seinem Aufbau nach im wesentlichen Erzählungscharakter, doch wird die Analyse der Hauptperson keineswegs vernachlässigt. Die wiederholte Betonung dieser Sicherheit bedeutet zwar einen Stillstand in Beziehung auf seine Analyse, doch muß dieses Gefühl Jims dem Leser besonders eingehämmert werden, weil davon die ganze Beurteilung Jims, das Erkennen seiner Seele nachher abhängt.

Im 4. Kapitel werden uns nun einige von Jims Aussagen vor Gericht wiedergegeben, Aussagen, die Handlungen und Beobachtungen Jims betreffen, wie er sie unmittelbar nach dem Stoße, den das Schiff erhielt, machte. Als er vom Kapitän erzählt, wird seine Rede abgebrochen[1]): ....„He was becoming irrelevant; a question to the point cut short his speech, like a pang of pain, and he felt extremely discouraged and weary. He was coming to that, he was coming to that and now, checked brutally, he had to answer by yes or no. He answered truthfully by a curt „Yes, I did..." Hier wird der Schleier wieder über das Ganze gezogen, dem Leser sind diese letzteren Andeutungen und die Worte Jims unverständlich. Die Spannung wird so gesteigert.

---

[1]) J. Conrad „Lord Jim", Kap. 4.

Im 5. Kapitel ist der Erzähler Marlow, der jener Gerichtsverhandlung beiwohnte und sofort für Jim Interesse zeigte. Marlow erzählt nun einer Zuhörerschaft, die das Ereignis bereits kennt, denn damals war ja dieser Fall in jedermanns Munde, wie Marlow selbst sagt. Aber der Leser kennt das Ereignis nicht, weiß nicht, was eigentlich geschehen ist. Marlow erzählt jetzt ausschließlich, er baut nun seine Erzählung so auf, daß sie seine Zuhörerschaft interessiert, d. h. er versucht ihnen den wirklichen inneren Jim, wie er ihn kennenlernte, darzustellen; das Ereignis selbst ist für ihn nebensächlich, da es ja allgemein bekannt ist, interessant für ihn ist nur Jims Darstellung der Dinge und seine innere Haltung, wie sie sich aus seiner Darstellung und seinem Gebaren, als er ihm die Sache erzählte, ergibt. Marlows Erzählung strebt also nicht dem Ereignis zu, sondern der Enthüllung von Jims Innern. Doch wird damit zugleich die Spannung des Lesers, auf das was geschehen ist, aufrecht erhalten, weil er ja darüber nicht Bescheid weiß, wohl aber die Zuhörer Marlows. Die Verknüpfung von Geschichte und Analyse ist also darum schon mit größter Feinheit durchgeführt. Noch feiner herausgearbeitet wird diese Technik durch die Art, in der die Marlowsche Erzählung gegeben ist. Marlow gibt teilweise direkt wieder, was Jim erzählte, teilweise indirekt in seinen eigenen Worten, dazwischen aber flicht er immer seine eigenen Betrachtungen ein, die Jims Benehmen, seine Gebärden und Mienen schildern, als er ihm etwas Bestimmtes erzählt. Durch diese eingeflochtenen Betrachtungen gelingt es ihm immer wieder, ein Stück von Jims Innern ans Licht zu zerren. Also auch hier finden wir in verfeinerter Weise diese Verknüpfung von Geschichte und Analyse, die infolge der Erzählungstechnik organisch und untrennbar zu sein scheint. Ein Beispiel wird uns das klar machen: Jim erzählt seine Geschichte, Marlow wirft die Frage dazwischen[1]): „So that bulkhead held out after all' J remarked cheerfully. ‚Yes', he murmured. ‚it held'. And yet J swear to you J felt it bulge under my hand'. ‚It's extraordinary what strains old iron will stand sometimes, ‚J said. Thrown back in his seat, his legs stiffly out and arms hangig down, he nodded slightly several times. You could not conceive a sadder spectacle. Suddenly he lifted his head; he sat up; he slapped his thigh. ‚Ah! what a chance missed! My God! What a chance missed!' he blazed out, but the ring of the last ‚missed' resembled a cry wrung out by pain.

„He was silent again with a still, far-away look of fierce yearning after that missed distinction, with his nostrils for an instant dilated, sniffing the intoxicated breath of that wasted opportunity. Jf you think I was either surprised, or shocked you do me an injustice in more ways than one. Ah, he was an

[1]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap 7.

imaginative beggar! He would give himself away; he would give himself up. I could see in his glance darted into the night all his inner being carried on, projected headlong into the fanciful realm of recklessly heroic aspirations. He had no leisure to regret what he had lost, he was so wholly and naturally concerned for what he had failed to obtain. He was very far away from me who watched him across three feet of space. With every instant he was penetrating deeper into the impossible world of romantic achievements. He got to the heart of it at last! A strange look of beatitude overspread his features, his eyes sparkled in the light of the candle burning between us: he positively smiled! He had penetrated to the very heart — to the very heart. It was an ecstatic smile that your faces — or mine either — will never wear, my dear boys. I whisked him back by saying, 'If you had stuck to the ship, you mean!"

„He turned upon me, his eyes suddenly amazed and full of pain, with a bewildered, startled, suffering face, as though he had tumbled down from a star. Neither you nor I will ever look like this on any man. He shuddered profoundly, as if a cold fingertip had touched his heart. Last of all he sighed ..."

Aus dieser Stelle ist eindeutig ersichtlich, wie organisch bei der Conrad'schen Erzählungstechnik diese Verknüpfung von Geschichte und Analyse sich gestaltet. Das ausführliche Verweilen bei dem Herauskehren des Wesenszuges von Jim bildet schon allein eine Stütze für die Behauptung, daß es Conrad in erster Linie darum zu tun ist, die Seele seiner Menschen zu erfassen, und daß ihm die eigentliche Geschichte auf deren Bau er aber trotz alledem die größte Sorgfalt verwendet, nur von sekundärer Bedeutung, Mittel zum Zwecke ist.

Der zweite wesentliche Punkt, der den Conrad'schen Roman von der Rahmenerzählung Storm's oder Meyer's unterscheidet, ist der folgende. Conrads Gewährsmann erzählt zwar wie der Meyers und Storms eine Geschichte, die ihm in ihren verschiedenen Stadien mitgeteilt wurde, er verflicht aber im Gegensatz zu Meyer und Storm die Art dieser Mitteilung mit in seine Geschichte. Oder, um mich anders auszudrücken, Conrad's Marlow stellt seine ganze Geschichte von den Gesichtspunkten derjenigen Personen aus dar, die ihn jeweils über den betreffenden Teil der Geschichte Auskunft gaben. Infolge dieser Technik ist er genötigt, seinen Zuhörrn gegenüber auch diejenigen Personen näher zu charakterisieren, die an sich mit der eigentlichen Geschichte nichts zu tun haben, aber einen Teil davon kennen, weil sie ihn selbst beobachteten, und nun diesen Teil dem Erzähler des Ganzen anvertraut haben. Der Bau des Romans wird so oft äußerst kompliziert, da die verschiedenen Aspekte des Helden, die verschiedenen Lebenslagen von den verschiedensten Gesichtspunkten aus beleuchtet werden. Ein glänzendes Beispiel

für die Beleuchtung der Personen von den verschiedenen Gesichtspunkten und infolgedessen für die Kompliziertheit des Baus bietet sein Roman „Chance".

Am deutlichsten illustriert vielleicht der Bau des Kapitels, betitelt „The Governess" diese Technik Conrads. Es findet, während des ganzen Kapitels ein dauernder Wechsel der Gesichtspunkte statt. Die ganze Erzählung Marlows setzt sich in diesem Kapitel zusammen, einerseits aus Tatsachen, wie er sie von Mr. und Mrs. Fyne erfahren hat, die sie ihrerseits wieder teilweise durch Selbstbeobachtung, teilweise aus der Erzählung Flora de Barrals gewonnen haben; andererseits aus Vermutungen, die Marlow kraft der ihm erzählten Tatsachen über die Vorgänge im Hause de Barrals anstellt.

Das Kapitel beginnt, anspielend an die Ueberlegungen von Mrs. und Mr. Fyne, was zu tun sei, um die unschuldige Flora vor diesem „Neffen" zu retten[1]): ...„And the best of it was that the danger was all over already ..." Marlows Vermutungen, daß der „Neffe", als er ankommt, geladen ist mit der Nachricht des bevorstehenden Zusammenbruchs. ..... "what they said to each other in private we can imagine .... we may be certain that talk being over she must have said to that young blackguard: ‚You had better take her out for a ride as usual.' We have proof positive of this in Fyne and Mrs. Fyne observing them mount at the door ..." Marlow baut also seine Vermutungen auf die ihm mitgeteilten Tatsachen auf, von denen er Schlüsse zieht. Er fährt zunächst fort, sich die Vorgänge im Hause de Barrals auszumalen und zwar wie sie sich an diesem Abend vor dem Bekanntwerden des Zusammenbruchs abspielten und bemerkt zur Stütze seiner Annahmen! „Mere disappointed cupidity cannot account for the proceedings of the next morning: proceedings which I shall not describe to you — but which I shall tell you of presently, not as a matter of conjecture but of actual fact ..." Er versucht dann, den Charakter der Erzieherin zu veranschaulichen und beginnt schließlich über die Vorgänge am nächsten Morgen zu berichten, wobei er einleitend bemerkt: „— ‚You understand', Marlow interrupted the current of his narrative, ‚that in order to be consecutive in my relations of this affair I am telling you at once the details which I heard from Mrs. Fyne later in the day, as well as what little Fyne imparted to me with his usual solemnity during that morning call ..." Und nun geht er auf die Gedanken und Pläne der beiden ein; Wechsel des Gesichtspunktes: Die Dienerschaft bei de Barral erfährt die Nachricht durch den butler; wieder Wechsel: die Szene beim Frühstück von Floras Standpunkt aus gesehen[2]): .....It was dull,

---

[1]) J. Conrad: „Chance", Kap. 4.
[2]) J. Conrad: „Chance", Kap. 4.

horribly dull to begin one's day like this; but she knew what it was. These never-ending family affairs ..." Dann wieder die Beobachtungen der Fynes gegeben: „For the first time that morning the Fynes saw the front-door of the awful house open and the objectionable man issue forth ..." Sein Gang ist rasch, unruhig, aufgeregt; als er nach kurzer Zeit zurückkehrt, beobachten Mr. und Mrs. Fyne, daß sein Gang ruhig und sicher geworden ist. Diese letztere Beobachtung der beiden regt Marlow an, Schlüsse auf die im Hause de Barrals stattgehabten Vorgänge zwischen der Erzieherin und Charlie zu ziehen; er zeigt uns nun die Szene, die sich nach dem Frühstück zwischen den beiden abspielt: Die Erzieherin verläßt abrupt die Frühstückstafel, Charlie geht ihr nach und sagt, er müsse versuchen, das auf ihren Namen eingeschriebene Geld von der Bank zu bekommen, sein sicherer Gang bei der Rückkehr zeigt, daß er es bekommen hat. Marlows Phantasie gestaltet die Szene weiter aus, er zeigt, daß sie nicht den Mut hatte, ihm das Geld abzuverlangen, daß er so schnell wie möglich gehen wollte, sie aber hartnäckig den Kopf schüttelte. ..... She had her idea, her completed plan". Hier anschließend nun wieder die Beobachtungen der Fynes gegeben: „At that moment the Fynes, still at the window and watching like a pair of private detectives, saw a man with a long grey beard .... knock at the door. Who could he be?

„He was one of Miss de Barral's Masters."

Von neuem Wechsel des Gesichtspunktes. Marlow schildert wieder, was im Hause de Barrals vorgeht: Die Erzieherin läßt ihr Gepäck hinunterschaffen. Diese Vermutung Marlows wird bestätigt durch die Beobachtungen der beiden Fynes, die jetzt erzählt werden: Sie sehen eine Droschke vorfahren, stellen ihre eigenen Vermutungen an, dann sehen sie den vor kurzer Zeit eingetretenen Zeichenlehrer wieder herauskommen. Wiederum Uebergang zu der Schilderung der Szene im Hause de Barrals: Die Erzieherin und Charlie bei Flora. Dies wird von Floras Gesichtsunkt aus dargestellt. Marlow schildert es, wie es ihm Mrs. Fyne, der es Flora erzählt hat, darstellte. Er gebraucht immer Wendungen wie[1]): „It's the very expression she used later on to Mrs. Fyne ... She told Mrs. Fyne ... It was years afterwards that she used to talk like this to Mrs. Fyne ..." Und nun wird von neuem auf die Beobachtungen der beiden Fynes eingegangen: Die Erzieherin und ihr angeblicher Neffe verlassen das Haus. Hier ist wieder deutlich zu sehen, daß Marlow seinen Vermutungen vor allem die feinen Beobachtungen von Mrs. und Mr. Fyne zu Grunde legt. Eine feine Beobachtung, wie die folgende erlaubt es dem phantasievollen Marlow, Schlüsse auf das Verhältnis, das zwischen der Erzieherin und Charlie besteht, zu

[1]) J. Conrad: „Chance", Kap. 4.

ziehen und damit ruhen seine Vermutungen, die er über die Vor gänge im Hause de Barrals anstellt, auf einer sicheren Grund lage[1]). „. . . . The woman, that woman of composed movements of deliberate superior manner, took a little run to catch up with him, and directly she had caught up with him tried to introduce her hand under his arm. Mrs. Fyne saw the brusque half turn of the fellow's body as one avoids an importunate contact, defeating her attempt rudely. She did not try again but kept pace with his stride . . . ."

Wenn wir die Ergebnisse dieses Abschnittes kurz zusammenfassen, wäre also über die drei den verschiedensten Zeiten innerhalb unserer Periode angehörenden Autoren folgendes zu sagen. Bei Thackeray ist deutlich seine Vorliebe für das Erzählen einer Geschichte zu spüren, er liebt die Darstellung der Intrigen, er baut seinen Roman mit äußerster Feinheit jeweils auf das Schlußereignis hin auf, doch so, daß der Leser nicht nur fragt: Was geschieht jetzt?, sondern daß ihn vor allem auch das: Wie geschieht es? interessiert. Meredith schaltet die Geschichte fast vollständig aus. Ihn interessiert vor allem das Innere seiner Helden. Hauptzweck ist ihm, diesen inneren Kern herauszuschälen und den Leser in die Tiefen der menschlichen Seele blicken zu lassen. Der Bau seines Meisterromans „The Egoist" strebt deutlich auf den Ausbruch des Konfliktes zwischen Willoughby und Clara hin. Durch das fortwährende Aufeinanderprallen ihrer Meinungen und Anschauungen rücken sie dem Konflikt näher und enthüllen auf dem Wege dorthin ihre Seele. Das Hauptinteresse des Lesers wird nicht auf das Ende gerichtet, sondern auf den Weg, der zu dem Ende führt. Die Fragestellung verschiebt sich hier vollständig. Nicht mehr das äußere Geschehen soll das Intersse des Lesers fesseln, sondern vor allem die Vorgänge im Innern der Personen, ihre Meinungen und Anschauungen sollen seinen Geist beschäftigen. Conrad führt die Geschichte wieder in den Roman ein, doch in veränderter Form. Er erzählt nicht eine Geschichte um der Geschichte willen, diese ist ihm nur Mittel zum Zweck. Conrad will, wie Meredith, das Innere seiner Personen bloßlegen; der Weg, den er verfolgt, um dieses Ziel zu erreichen, ist ein von Meredith verschiedener. Meredith läßt die Anschauungen seiner Person aufeinanderprallen und enthüllt auf diese Weise ihr Inneres. Conrad zeigt den Einfluß eines oder mehrerer Ereignisse auf seine Personen, zeigt ihre innere Reaktion auf diese Ereignisse und versucht auf diesem Wege zu seinem Ziele zu gelangen. Er legt Wert darauf, seine Hauptpersonen von den verschiedensten Seiten beleuchten zu lassen. Aeußere Ereignisse, die das Wesen einer Geschichte ausmachen, sind bei Conrad im allgemeinen vorhanden, doch wird das Hauptinteresse des Lesers auf die innere Haltung, die seine Personen dem Ereignis

[1]) J. Conrad: „Chance", Kap. 4.

gegenüber einnehmen, gelenkt. Die Fragestellung hat sich wiederum verändert. Aus dem was wird geschehen? und wie wird es geschehen?, das wir bei Thackeray vorfinden, ist ein was ist geschehen? ein was hat es mit dieser Person auf sich? geworden. Conrad stellt also gewissermaßen eine Synthese zwischen dem extremen und alleinstehenden Meredith und dem die Tradition fortsetzenden Thackeray dar. Er will wie der erstere die Seele seiner Personen erfassen, doch verfolgt er dieses Ziel auf einem Wege, der ihn mit dem letzteren verbindet: auf dem Wege der Geschichte.

2. Besonderheiten.

Einige kurze Einzelbetrachtungen über den Romanbau sollen hier noch eingeschaltet werden. Richten wir dabei unser Augenmerk vor allem auf den Anfang des Romans, wobei nicht untersucht werden soll, wo, d. h. bei was für einem Lebensabschnitt des Helden der Roman beginnt, sondern wie er beginnt, was uns das erste Kapitel eines Romans bringt. Zur Untersuchung wird auch hier nur eine Auswahl der zur Betrachtung stehenden Autoren herangezogen.

Thackeray's „Vanity Fair" zeigt uns in seinem ersten Kapitel Amelia und Becky beim Verlassen ihrer Schule. Sie treten also mit dem Beginn des Romans in das wirkliche Leben ein. Darstellung dieses Lebens und des hier sich vollziehenden Intrigenspiels ist, wie schon wiederholt gesagt wurde, Hauptzweck des Romans. Ferner deutet dieses erste Kapitel schon den Kontrast der beiden Hauptpersonen an; doch nur ganz oberflächlich: Amelia liebenswürdig und beliebt; Becky boshaft und unbeliebt. Im übrigen legt der Autor keinerlei Wert darauf, in erster Linie bestimmte Wesenszüge der Beiden zu beleuchten. Den größten Raum in diesem ersten Kapitel nimmt seine ironische Beleuchtung des ganzen Erziehungssystems und der Vertreterin dieses Systems: Miss Pinkerton ein. Dieser verleiht er gleich bei ihrer Vorstellung die Attribute: „that majestic lady; the Semiramis of Hammersmith, the Friend of Dr. Johnson, the correspondent of Mrs. Chapone herself". Er, der Autor, weiß also über die Verhältnisse hier Bescheid; er hat auch eine Ahnung über den weiteren Verlauf des Romans, wie seine Zwischenbemerkung über Miss Jemina zeigt: „But why speak about her? It is probable that we shall not hear of her again from this moment to the end of time, and that when the great filigree iron gates are once closed on her, she and her awful sister will never issue therefrom into this little world of history."

George Eliot „Adam Bede": Sie versucht in dem ersten Kapitel dieses Romans vor allem wesentliche Charaktereigenschaften ihres Helden herauszuarbeiten. Als Hintergrund dazu benützt sie die Werkstatt, in der Adam beschäftigt ist und wo er

sich durch seine Reden, sein Verhalten deutlich von seinen Kollegen abhebt. Durch seine Reden über Religion zeigt er seine tiefe, fromme Gesinnung; durch sein Verhalten, als die anderen Gesellen seinen Bruder Seth wegen eines Vergessens verspotten wollen, gibt er uns Einblick in sein gutes, reines, verstehendes Herz; durch sein Verhalten, als die anderen mit dem Glockenschlage die Werkzeuge von sich werfen, zeigt er uns, wie tief das Bewußtsein der Pflicht und die Liebe zu seinem Handwerk in ihm wurzelt.

Wichtig ist erstens, daß sie in diesem ersten Kapitel nur Adam und das, was sich auf ihn bezieht, beleuchtet. Sie gibt ihrem Bild einen Hintergrund: die Werkstatt; sie setzt Adam in Gegensatz zu seinen Kollegen um seine Charaktereigenschaften ans Licht treten zu lassen. Sie beleuchtet die Werkstatt nur eine kurze Zeit und gibt uns wieder, was sie während dieser Zeit beobachtet und gehört hat. Sie selbst als Autorin mischt sich mit keinem Wort dazwischen.

Zweitens ist wichtig, daß zwar in diesem ersten Kapitel verschiedene Charakterzüge Adams gezeigt werden, doch findet ein tieferes Eindringen in das Innere von Adams Wesen nicht statt; die Autorin gibt uns lediglich ein mehr allgemeines Bild von Adams Charakter, ein Bild, wie es vielleicht Adams Bekannte, die ihn oberflächlich als guten, frommen, pflichtgetreuen Menschen kennen, von ihm haben. Diese allgemein gehaltene Charakterschilderung läßt eine Deutung auf kommende Ereignisse nicht zu. Es wird auch nicht auf e i n e Tatsache oder auf e i n e Eigenschaft des Helden besonderer Nachdruck gelegt.

Anders ist das nun bei George Meredith. In dem ersten Kapitel des Romans „The Egoist" wird uns in anschaulicher Weise die wesentlichste Charaktereigenschaft Sir Willoughbys und nur diese gezeigt. Es ist die Eigenschaft dem ihm Unangenehmen, nicht zu seinem Ansehen Dienenden einfach keine Beachtung zu schenken, es vollständig zu ignorieren. Wir erinnern daran, wie diese Eigenschaft später immer wieder hervorgehoben wird und wie sie den Konflikt beschleunigt, ja herbeiführt. Wir erinnern, wie Clara innehält in ihrem Verdammungsurteil über diesen Mann wegen seines Verhaltens Grossjay gegenüber, und wie Sir Willoughby dann selbst die Zweifel Claras aufhebt, wenn er von Großjay sagt[1]): „If he pleases me, he will be provided for . . ." Oder wir erinnern an die wiederholte Darstellung von Sir Willoughbys Verhalten seinem ehemaligen Bediensteten Flitch gegenüber, Immer ist es dieser ausgeprägte egoistische Zug der Unbekümmertheit um das, was nicht seine eigene Person betrifft, der hervorgekehrt wird und der seinen Fall beschleunigt.

[1]) G. Meredith: „The Egoist".

Die eindringende Darstellung dieser einen Charaktereigenschaft bildet den Inhalt dieses Kapitels. Ein paar Worte noch über die Darstellung selbst: Das Kapitel trägt die Ueberschrift: „A Minor Incident, Showing An Hereditary Attitude in the Use of the Knife".

Es beginnt: Willoughby Patterne of Patterne Hall, fifth in descent from Simon Patterne of Patterne Hall, premier of his family ... who well understood the foundation-work of a House and was endowed with the power of saying No to those first agents of destruction, besieging relatives. He said it with the resonant emphasis of death to younger sons. For if the oak is to become a stately tree we must provide against the crowding of timber. Also the tree beset with parasites prospers not. A great House, in its beginning, lives, we may truly say by the knife.

Der zweite Teil des Kapitels zeigt das Verhalten Sir Willoughbys einem armen Verwandten gegenüber. Kurzum, Meredith geht ohne jegliche Einkleidung direkt auf sein Ziel los. Absolute Konzentration des Stoffes macht er sich zur Pflicht. Aeußeres interessiert ihn nicht — keine szenische Einkleidung keine „Geschichte" findet man in diesem ersten Kapitel, oder doch nur soweit, als er dieser äußeren Umstände zur Darstellung der wesentlichen Charaktereigenschaften seines Helden bedarf.

Bei J. Conrad verweisen wir wegen ausführlicher Darlegung über den Roman-Anfang von „Lord Jim" auf das vorige Kapitel. Es soll hier nur Einiges über den Roman-Anfang von „Chance" beigefügt werden. Der Roman beginnt: I believe he had seen us out of the window coming off to dine in the dinghy of a fourteen — ton yawl belonging to Marlow my host and skipper. .. Worauf der Autor dann die Erzählung von Charles Powell gibt, der eine Episode aus seinem Leben berichtet. Gelegentlich mischt Marlow ergänzende Berichte in diese Erzählung ein. Der Autor selbst beschränkt sich auf gelegentliche Bemerkungen die beiden Erzählenden betreffend. In die Geschichte selbst mischt er sich mit keinem Wort. Er ist lediglich Zuhörer.

Ganz deutlich bringen die Buchanfänge von Galsworthys berühmtesten Roman „The Forsyte Saga" Andeutungen der im Verlaufe des Romans eintretenden Geschehnisse und Verwicklungen. Das erste Buch „The Man of Property" zeigt uns in seinem 1. Kapitel die anläßlich von Junes Verlobung versammelten Forsystes. In ihrer Mitte befinden sich zwei Fremdkörper: Der Verlobte Junes: Philipp Bosinney und die Frau von Soames Forsyte: Irene. Deutlich hebt Galsworthy diese beiden Gestalten in ihrem Unterschied zu den Forsytes heraus. Er läßt sie nicht selbst sprechen, oder beleuchtet sie direkt von seinem Standpunkt aus, sondern er beleuchtet sie indirekt vom Standpunkt der Forsytes aus, indem er die verschiedenen Glieder der Familie über sie und ihre Eigentümlichkeiten sprechen läßt. Wir erinnern

daran, wie ausführlich er z. B. bei der Schilderung der Episode verweilt, die den Besuch Bosinney's im weichen Hut bei Timothys betrifft. Er beleuchtet die Haltung der Forsytes zu dieser absonderlichen Gewohnheit. Außerordentlich anschaulich gestaltet er das Verhalten der kurzsichtigen Aunt Hester diesem Hute gegenüber[1]): ... Aunt Hester, passing through the little, dark hall (she was rather short-sighted), had tried to „shoo" it off a chair, taking it for a strange disreputable cat — Tommy had such disgraceful friends! She was disturbed when it did not move. ." Das Zusammentreffen der Forsytes mit dem Vertreter einer andern Welt, einer andern Lebensanschauung, das ja die Verwicklungen im 1. Buche herbeiführt, wird schon in dem 1. Kapitel gezeigt und durch Anwenden einer besonderen Technik deutlich herausgehoben. Weiterhin wird das Verhältnis, das zwischen Somaes und seiner Frau besteht, schon angedeutet, wenn die Forsytes sich geheimtuerisch erzählen, man spreche davon, daß Irene ein getrenntes Schlafzimmer verlangt hätte. Wir sehen also im 1. Kapitel des 1. Buches sind die beiden Personen, die zerstörend in den Zeitgeist, dessen Verkörperer die Forsytes darstellen, eingreifen, schon klar herausgehoben. Sie lenken das Augenmerk des Lesers von Anfang an auf sich, hauptsächlich infolge der besonderen Technik, die Galsworthy zu ihrer Charakterisierung verwendet. Ferner ist der in Soames Familie entstehende Konflikt schon angedeutet.

Das 1. Kapitel des 2. Buches trägt die Ueberschrift: „At Timothys" und gibt zunächst eine Art Uebersicht über die Veränderung, die sich in der Forsyte Familie vollzogen hat. Der Geist ist nicht mehr derselbe, die junge Generation lehnt sich auf[2]): ... „there was no denying the revolt among the younger Forsytes against being owned by others ..." Die Parallele zum 1. Kapitel des 1. Buches: Das 1. Kapitel des 1. Buches zeigt uns die Forsytes noch einig, der in dieser Familie herrschende Geist ist in voller Blüte, doch die Angriffe gegen diesen Geist kommen schon von außen her in Gestalt von Bosinney und Irene. Das 1. Kakitel des 2. Buches zeigt uns die Zersetzung, die sich in der Forsyte Familie selbst vollzogen hat. Die Jungen kämpfen gegen diesen die Forsytes Generation charakterisierenden Geist des Besitztums an. Im 2. Teil des 1. Kapitels belauschen wir die Gedanken von Soames: Er beabsichtigt wieder zu heiraten und zwar eine Französin. Er befindet sich während dieses Gedankengangs auf dem Wege zu Timothys. Das Gespräch dort geht schließlich auf Irene über. Da merkt Soames, daß die alte Wunde doch noch nicht ganz geheilt ist. Deutlich sehen wir also, daß in diesem 1. Kapitel das Thema, das das folgende Buch behandelt, klar vor-

---

[1]) J. Galsworthy „The Man of Property", Kap. 1.
[2]) J. Galsworthy: „In Chancery", Kap. 1.

gezeichnet ist. Erstens beleuchtet es diesen zersetzenden Geist, der in der Forsyte Familie selbst Platz ergriffen hat, zweitens betrachtet es Soames, wie er sich einerseits an Irene gekettet fühlt, andererseits um jeden Preis frei werden will, da er einen Sohn begehrt.

Im 1. Kapitel des 3. Buches wird zunächst die Veränderung des Zeitgeistes, wie Soames sie empfindet, hervorgehoben. Auf einem Spaziergang zu einer Bildergalerie kommt er durch Hyde-Park[1]) „... No greater change in all England than in the Row... You saw no quality of any sort, indeed, just working people sitting in dull rows with nothing to stare at but a few young, bouncing females in pot hats, riding astride.... no thoroughbreds, no grooms, no bowing, no scraping, no gossip-nothing...

A democratic England — dishevelled, hurried, noisy, and seemingly without an apex... gone forever the close borough of rank and polish... manners, flavour, quality, all gone, engulfed in one vast, ugly, shoulder-rubbing, petrol-smelling Cheerio..."

Auch in der Bildergalerie erwartet Soames eine Enttäuschung. Diese neue Kunstrichtung des Expressionismus sagt seinem Schönheitsgefühl nicht mehr zu. Da sieht er noch Irene mit ihrem Sohn, gleich darauf spricht ihn June an, die ihm sagt, daß das ihre Galerie ist. Er wartet auf Fleur. Ein Herr hebt Soames sein Taschentuch auf. Ueber Kunst haben sie dieselben Gedanken. Soames lädt ihn, der sich als Michael Mont vorstellt, in sein Haus zur Besichtigung seiner Bilder ein. Endlich kommt Fleur. Auch sie sieht Irene mit ihrem Sohn. Der Junge fällt ihr sofort auf, Soames will eine Begegnung vermeiden und geht mit Fleur in ein Restaurant. Da kommen auch die andern herein. Fleur weiß mit Jon Bekanntschaft anzuknüpfen, indem sie ihr Taschentuch fallen läßt, doch Soames zieht sie nach einigen kurzen Worten mit sich fort.

Zunächst ist also in diesem Kapitel die Veränderung des Zeitgeistes dargestellt, ähnlich wie im vorigen Buche; zum andern wird die Verwicklung, die sich im Laufe des Buches vollzieht, hier schon angedeutet. Fleur interessiert sich für den jungen Jon, Soames sucht eine nähere Berührung mit dieser Familie auf alle Fälle zu vermeiden. Bemerkenswert ist, daß schon in diesem Kapitel der Soames sympathische Michael Mont auftritt, der ja am Schluß des Buches Fleur als seine Gattin heimführt.

Bei Galsworthy's „Forsyte Saga" läßt sich also folgendes feststellen: Der Zeitgeist wird am Anfang jeden Buches deutlich herausgestellt, wenn auch bloß durch eine Darstellung der Forsytes selbst, diese Forsytes sind eben die Verkörperer eines Zeitgeistes; ferner ist in dem 1. Kapitel jedes Buches schon deut-

---

[1]) J. Galsworthy: „To Let", Kap. 1.

lich die Verwicklung angedeutet, die sich im Laufe des Buche vollzieht.

Benett's Buchanfänge unterscheiden sich von denen der bis her betrachteten Autoren. Er zeigt uns am Anfang nicht eine typischen Charakterzug seines Helden, er deutet nicht die in Roman sich abspielende Verwicklung an, er gestaltet auch nich den Zeitgeist, sondern er beschreibt uns die Umgebung, in de seine Helden sich bewegen, er gibt uns ein Bild von den Fiv Towns, charakterisiert den dort wohnenden Menschenschlag zeichnet also den Hintergrund auf dem sein Held sich bewegt. Un einige Beispiele zu nehmen: Das 1. Kapitel seines Romans „Th Clayhanger Family" beginnt mit der Person des Helden, schil dert ihn aber nicht, sondern geht sofort auf die Beschreibung der Umgebung ein, in der Edwin steht; dann wird Typisches fü den Menschenschlag der Five Towns erwähnt, indem zwei Bei spiele aus der Vergangenheit der Städte angeführt werden worauf der Autor bemerkt[1]): „And now, people are inquiring why the Five Towns, with a railway system special to itself, is characterised by a perhaps excessive provincialism. These inter esting details have everything to do with the history of Edwin Clayhanger, as they have everything to do with each of the two hundred thousand souls in the Five Towns . ." In anderen Wor ten: Diese Umgebung, in der Edwin Clyhanger sich bewegt, ist wesentlich für die Gestaltung seiner Persönlichkeit und seiner Geschichte. Sie bildet den Hintergrund, auf dem das Ganze sich abspielt. Dieser Hintergrund ist aber so mit der Geschichte ver knüpft, daß bei der kleinsten Aenderung auch die Geschichte sich ändern müßte. Bennett ist ja als der Dichter der Five Towns bekannt. In seinen bedeutendsten Romanen ist diese Atmosphäre der Städte vorherrschend und bildet einen wesentlichen Bestand teil der Romane selbst. Bemerkenswert ist, und das soll hier be sonders hervorgehoben werden, daß er schon am Anfang seines Buches bestrebt ist, diese Atmosphäre dem Leser zu vermitteln Es ist interessant hier eine Parallele zu einem andern Autor zu ziehen, der sich jedoch sonst in wesentlichen Punkten von Ben nett unterscheidet: Zu Thomas Hardy . . In seinem Roman „The Return of the Native" trägt das 1. Kap. die Ueberschrift: „A Face On Which Time Makes But Little Impression" und dieses 1. Ka pitel enthält eine Schilderung von Egdon Heath. Dem Leser dürfte in Erinnerung sein, daß der eigentliche Held des Romans diese Heide ist. Sie ist der Hintergrund des ganzen Romans, aber ein Hintergrund, der mit dem Schicksal der vor ihm wandelnden Menschen aufs innigste verknüpft ist. Wie bei Bennett können wir sagen, wäre dieser Hintergrund ein anderer, so müßte die ganze Geschichte sich anders gestalten.

---

[1]) A. Bennett: „Clayhanger" Kap. 1.

Aus der Gesamtheit der Untersuchungen über den Roman-Anfang würden sich also folgende Feststellungen ergeben: Der Roman-Anfang enthält im Keime schon das Wesentliche, was sich auf ästhetisch-technischem Gebiet in Beziehung auf die Entwicklung des Romans aus einer detaillierten Untersuchung des Gesamtromans ablesen läßt. Aus Betrachtungen über den Roman-Anfang kann schon die Entwicklung, die sich mit dem Roman vollzogen hat, kann schon Charakteristisches über den jeweiligen Autor angegeben werden. Wir resümieren, indem wir zuerst den Standpunkt der Romanentwicklung im Auge behalten:

1. In Thackerays „Vanity Fair" tritt schon im ersten Kapitel das erzählende Moment in den Vordergrund. Von einer versuchten Analyse seiner Hauptperson kann nicht gesprochen werden. Im Gegenteil, Thackeray verweilt eher bei der Schilderung der Umgebung, die sie nun verlassen, als bei ihnen selbst. Darstellung des Lebens, in das die Hauptpersonen bei Romanbeginn eintreten, ist das Thema des ganzen Romans. George Eliot versucht in ihrem ersten Kapitel von „Adam Bede" Charaktereigenschaften ihres Helden ans Licht zu zerren. Sie beleuchtet während des ganzen Kapitels nur ihn und das, was sich auf ihn bezieht. Bei ihrer Beleuchtung von Adams Charakter geht sie nicht in die Tiefe. Sie bietet uns zunächst nur ein allgemeines Charakterbild. Das Ganze ist eingekleidet in eine Werkstattszene, der Hintergrund ist ausgemalt. George Meredith hebt in seinem ersten Kapitel von „The Egoist" nur die wesentlichste Charaktereigenschaft seines Helden heraus. Er verzichtet auf jegliche sowohl szenische als epische Einkleidung. Nur wenn diese Dinge zur Gestaltung einse Charakterzuges nützlich oder notwendig sind, gebraucht er sie. Joseph Conrad betont in seinem ersten Kapitel von „Lord Jim" e i n e wesentliche Eigenschaft Jims. Doch legt er Wert darauf, das Ganze in eine Szene einzukleiden, wie überhaupt der eine mehr synthetische Stellung einnehmende Conrad Wert auf den Ausbau der Geschichte legt.

Wir können also aus Untersuchungen über den Roman-Anfang schon deutlich die Entwicklungslinie festlegen, die von dem reinen Erzähler Thackeray über die sich der Analyse zuwendende George Eliot zu dem reinen Analytiker Meredith und zu dem eine mehr synthetische Stellung einnehmenden Conrad führt.

2. Der Anfang von Thackerays „Vanity Fair" zeigt uns, daß Thackeray ein Erzähler ist, der von seinem Standpunkt aus Personen und Dinge beleuchtet. Er zeigt sich dabei als allwissender Autor. George Eliots Standpunkt in ihrem Werke ist, nach dem ersten Kapitel von „Adam Bede" zu schließen, schon ein anderer geworden. Sie berichtet uns nur das Beobachtete, ihre eigene Meinung oder ihr eigenes Besserwissen kommt hier nicht zum Ausdruck. John Galsworthy zeigt durch die Anwendung der

point-de-vue Technik, daß er den Autor aus dem Roman auszuschalten bestrebt ist. Auch beginnt er seinen Roman nicht mit einer einfachen Darstellung der Dinge, sondern folgendermaßen[1]): „Those privileged to be present at a family festival of the Forsytes have seen ...", oder „On June 15, 1866, about four of the afternoon, the observer who chanced to be present at the house of old Jolyon Forsyte in Stanhope Gate, might have seen ..." Dies drückt etwa aus, daß jeder Beliebige das, was jetzt erzählt wird, hätte sehen können. Galsworthy verleiht so dem Autor lediglich die Rolle des Berichterstatters. Eine vollständige Ausschaltung des Autors aus seinem Werk zeigt uns der Anfang von Conrads Roman „Chance".

Wir haben also auch hier aus Untersuchungen über die Roman-Anfänge eine klare Entwicklungslinie die Stellung des Autors betreffend gefunden: Thackeray: allwissend; George Eliot: Beobachter; John Galsworthy: Berichterstatter; Joseph Conrad: Non existierend.

Einige für jeden einzelnen Autor charakteristische Eigenschaften zeigen sich ebenfalls schon deutlich am Romananfang: Bei Thackeray und George Eliot fällt uns ihre Vorliebe zu kontrastierender Anordnung auf. Bei Meredith zeigt sich sein Wille zu absoluter Stoffkonzentration sowie seine Vorliebe abstrakte Eigenschaften in konkreter Gestalt darzustellen. Bei Bennett tritt sein wesentlicher Zug als Schilderer der Five Towns heraus. Bei Hardy beobachten wir vor allem seine Liebe zur Landschaftsschilderung. Bei John Galsworthy können wir aus Untersuchungen über die Romananfänge feststellen, daß es ihm in seiner „Forsyte Saga" in erster Linie um Darstellung des Zeitgeistes und dessen Veränderung zu tun ist, der sich in der Forsyte-Familie, in ihrer Blütezeit und ihrem allmählichen Verfall spiegelt. Wenn wir die drei Romananfänge der „Forsyte Saga" nebeneinander stellen, ergibt sich schon ein deutliches Bild für die innerhalb des Buches sich vollziehende Veränderung sowohl in Beziehung auf die Forsyte-Familie als auch in Beziehung auf den Zeitgeist. Weiterhin bemerken wir bei John Galsworthy in seinem ersten Kapitel von „The Man of Property" seine, wie später noch ausführlicher nachzuweisen ist, hervorstechende Eigenschaft kleine Szenen und Eigenheiten, die aber den Kern ganzer Situationen und Wesenszüge in sich enthalten, zu erfassen und mit Einfühlung auszugestalten. Joseph Conrads „Lord Jim" gibt uns in seinem ersten Kapitel schon ziemlichen Aufschluß über die eigenartige Beleuchtungstechnik des Autors. Immer zucken nur einzelne Lichter auf und gewähren uns für nur kurze Momente Einblick in das Wesen des Helden und zwar immer wieder von einer anderen Seite. Jim ist „water-clerk",

[1]) J. Galsworthy „The Man of Property" Kap. 1.

als solcher sehr beliebt; Jim bricht ganz plötzlich von einer Stelle zu einer anderen auf; von den Malayen wird er später „Tuan Jim" genannt; Jim wurde zum Matrosen ausgebildet; ausführliche Schilderung eines einzelnen Vorfalls aus dieser Ausbildungszeit. Wie wir schon an Hand einer ausführlichen Untersuchung nachwiesen, ist diese blitzartige Beleuchtungstechnik ein Charakteristikum des Conrad'schen Romans. Weiterhin läßt sich aus diesem ersten Kapitel von „Lord Jim" die andere Eigenart Conrads: seine Verknüpfung von Geschichte und Seelenanalyse nachweisen. Wir verweisen hier auf das vorige Kapitel.

Unsere Untersuchungen zeigen uns, daß der scharfe und geschulte Beobachter gerade aus dem Romananfag Wesentliches für den Roman und, durch Vergleiche über die Entwicklung, die sich mit dem Roman vollzogen hat, abzulesen vermag. Bei ästhetisch-technischen Untersuchungen ist es deshalb wichtig, daß man zunächst den Roman-Anfang einer durchdringenden Betrachtung unterzieht. Schlüsse auf die Beantwortung der sich ergebenden Fragen lassen sich von hier aus schon ziehen. Was in dem Roman zur Darstellung kommt, wie es dargestellt wird, welche Stellung der Autor einnimmt, worauf in erster Linie Nachdruck gelegt wird, all das vermag der scharfsinnige Beobachter schon aus dem Romananfang abzulesen. Für das geschulte, scharf beobachtende Auge enthüllt der Autor gerade an dieser Stelle für einen Augenblick sein ganzes Gesicht. Für wissenschaftliche Zwecke bieten natürlich Untersuchungen über den Roman-Anfang nur eine Grundlage, auf der umfassendere Untersuchungen aufgebaut werden können. Hier war es uns nur darum zu tun, zu zeigen, daß gerade aus dem Romananfang wesentliche Feststellungen gemacht werden können. Die ausführlicheren Untersuchungen werden uns das hier Gefundene bestätigen.

Wir können nicht umhin, am Schlusse dieses Kapitels über den Romanbau noch auf einige Besonderheiten zweier Romanciers hinzuweisen. Der eine ist Thomas Hardy, der andere Arnold Bennett. Die Besonderheit des ersteren betrifft die Sorgfalt, die dieser auf den harmonischen Bau seiner Romane verwendet. Sein Roman „Tess of the d'Urbervilles" kann als Musterbeispiel für einen solch harmonischen und einheitlichen Bau angesehen werden. Ganz klar schält sich das Gerippe des Baus aus dem vollendeten Kunstwerk heraus,

1. wird uns das unschuldige Mädchen und ihr Fall gezeigt;
2. sehen wir die reifere Frau, wie sie sich von diesem Fall aufrafft und mit klarem Blick und sicherem Schritt von neuem allein in die Welt hinauszieht;
3. verfolgen wir wie sie sich wirklich verliebt, sich dagegen sträubt, schließlich dem Drängen ihres Geliebten nachgibt und ihn heiratet, ohne ihm ihre Geheimnisse anzuvertrauen;

4. zeigt uns die Buße der Frau für ihr jugendliches Vergehen;
5. die Versuchunag tritt von neuem an sie heran, sie widersteht ihr zunächst, trotz der widrigen Umstände, gerät aber dann von neuem in die Hände ihres Verführers, weil die Sorgen um ihre Familie sie dazu drängen;
6. führt uns ganz kurz ihre Rache, ihr kurzes Glück und ihren Tod vor Augen.

Während des ganzen Romans findet eine Abschweifung von dem eigentlichen Thema, den Lebensweg dieser einfachen Frau, die im Kampf mit den widrigen Umständen unterliegt, zu zeigen, nicht statt. Immer beobachten wir nur Tess, immer interessiert uns nur der weitere Verlauf ihres Lebens. Alec d U'rberville scheidet aus, sobald Tess ihm den Rücken kehrt und tritt erst wieder im Roman auf, als er das Schicksal von Tess von neuem mit dem seinen zu verketten sucht. Angel Clare interessiert den Autor nicht mehr, als er seinen Lebensweg von dem seiner Frau trennt. Erst als er zurückkehrt, um Tess verzeihend zu sich zu nehmen, erschient er wieder im Roman. Gerade, ohne sich im geringsten ablenken zu lassen, verfolgt der Autor seinen Weg. Ein durchaus einheitlicher und harmonischer Aufbau ist das Charakteristikum dieses Romans, wie der Romane von Hardy überhaupt. Einige Einzelheiten, die den harmonischen Bau noch besser illustrieren, sollen hier noch hervorgehoben werden.

Im 1. Kapitel des 1. Buches wird uns geschildert, wie John Durbeyfield, leicht betrunken, mit leerem Korbe heimkehrt und unterwegs von dem ihn überholenden Pfarrer die aufmunternde Neuigkeit seines Stammbaumes erfährt. Im 1. Kapitel des 2. Buches wird uns Tess gezeigt, die ernüchtert und sorgengedrückt mit schwerem Korbe heimkehrt. Unterwegs gesellt sich ein Handwerker zu ihr, der ihr nicht ermunternde Neuigkeiten zuflüstert, sondern der Bibelworte an die Wände malt, die ihr, weil sie ihr die ganze Tragweite ihrer begangenen Sünden vergegenwärtigen, unerträglich sind. Das 1. Kapitel des 3. Buches zeigt uns wieder die einsame Tess, die jetzt ihre Heimat verläßt. Ein Vergleich dieses Buchanfangs mit dem des 2. Buches läßt uns schon die Veränderung, die sich mit Tess vollzogen hat, empfinden und gibt uns eine Andeutung, daß jetzt ein anderes Schicksal ihrer harrt: Im 1. Kapitel des 2. Buches lesen wir[1]): „The basket was heavy and the bundle was large, but she lugged them along like a person who did not find her especial burden in material things ..." Im 1. Kapitel des 3. Buches lesen wir[2]): „On a thyme-scented, birdhatching morning in May, between two and three

[1]) Th. Hardy: „Tess of the d'Urbervilles" Phase 2 Kap. 1.
[2]) Th. Hardy: „Tess of the d'Urbervilles" Phase 3 Kap. 1.

years after the return from Trantridge — silent reconstructive years for Tess Durbeyfield — she left her home for the second time.

Having packed up her luggage so that it could be sent to her later, she started in a hired trap ..." Harmonisch und einheitlich, manchmal mit fast pedantischer Genauigkeit, (weshalb ihn George Moore den Dorfschulmeister und Pedanten nennt) baut Hardy seine Romane auf. Er steht in dieser Beziehung unter den englischen Romanciers an erster Stelle. Damit ist aber nicht ein Werturteil abgegeben, denn ein absolutes, allumfassendes Criterium für die Bewertung des Kunstwerkes ist dieser harmonische Bau nicht. Es ist nicht gesagt, daß, wenn der Bau eines Kunstwerkes harmonisch und einheitlich ist, das fertige Kunstwerk deshalb den Anspruch auf Vollkommenheit erheben kann. Ich kann auch ein Gebäude nicht vollkommen nennen, nur deshalb, weil das Baugerippe in einheitlichem Stil und harmonischen Massen vor mir steht. Erst wenn dieses Baugerippe mit den zu Hilfe stehenden Mitteln in ästhetisch eindrucksvoller Weise verdeckt ist, kann ein Urteil über das Gebäude abgegeben werden. Dabei wird selbstverständlich das verdeckte Baugerippe als Kriterium herangezogen werden müssen, doch darf es nicht das einzige Criterium sein, das meinem Urteil unterliegt. Ganz ähnlich ist es beim Kunstwerk des Romans. Das vom Kunstkritiker nachträglich aus dem fertigen Werk herausgeschälte Gerippe, das den Bau des Kunstwerkes aufrecht erhält, ist zwar bei der ästhetischen Beurteilung des Gesamtwerkes von wesentlicher Bedeutung, doch eine ebenso wesentliche Rolle spielt zweifellos die Einkleidung, die zur Verhüllung des Gerippes dient, und dem ganzen Kunstwerk erst das vollkommene Aussehen verleiht. Beide wirken zusammen um dem Gesamtwerk den hohen Grad der Vollkommenheit zu verleihen.

Außer Thomas Hardy ist es noch Arnold Bennett, der im Bau seiner Romane durch eine Besonderheit auffällt. Deutlich zeigt sich diese, wenn wir seine Romane „Clayhanger" und „Hilda Lessways" vor unserem geistigen Auge vorbeiziehen lassen. Im ersten Roman wird uns eigentlich nur Edwin, sein Tun, seine Gedanken, seine Anschauungen gezeigt und gerechtfertigt; keinerlei Analyse wird Hilda unterzogen, ihr Tun erfahren wir nur, wie Edwin es erfährt; eine Rechtfertigung dieses Tuns, dadurch daß eine genauere Beleuchtung, ein Aufzeigen der Motive stattfinden würde, ist nicht gegeben. Mit Edwin tappen wir, was Hilda anbetrifft, im Dunkeln. Im zweiten Roman dagegen wird ausschließlich nur Hilda gezeigt, ihr Tun, ihre Gedanken, ihre Anschauungen bilden den Hauptbestandteil des Romans. Dabei werden oft in diesem zweiten Roman dieselben Situationen geschildert, die im ersten Roman schon geschildert wurden; nur mit dem Unterschied, daß dort Edwins Gedanken und Gefühle in

der bestimmten Situation ans Licht gebracht wurden, währen hier Hildas innere Haltung in derselben Situation gezeigt wir Es fallen in beiden Romanen oft dieselben Worte, dort wi Edwins Stellung zu diesen beleuchtet, hier Hildas.

Uns Deutschen ist diese Technik im Romanbau von Herman Stehr bekannt, der in seinen beiden Romanen „Der Heiligenhof und „Peter Brindeisener" in ähnlicher Weise verfährt. In de ersten Roman beleuchtet er die Vorgänge, die sich auf de Heiligenhof abspiegeln; der Brindeisenerhof interessiert ihn nu soweit, als seine Geschichte sich mit diesem verwickelt, imme werden die Dinge vom Standpunkt des Heiligenhofes und desse Bewohnern aus dargestellt. Umgekehrt ist es im zweiten Roma wo ihn der Brindeisenerhof interessiert, und wo infolgedesse die ganze Beleuchtung der Geschichte von hier aus erfolgt. Als ganz ähnlich wie bei Arnold Bennett.

Der Grund zu dieser doppelten Beleuchtungstechnik Ben netts wäre vielleicht einerseits darin zu suchen, daß der Roman be dieser Technik an Einheitlichkeit gewinnt, da wie bei Hardy „Tess of the d'Urbervilles", immer nur e i n e Person im Vorder grund steht; andererseits vielleicht darin, daß Bennett eben auc das Innere seiner Personen erfassen will und ihm das nur mög lich erscheint, wenn er während eines ganzen Romans eine ein zige Person in den Vordergrund stellt, und diese in den verschie denen Situationen beleuchtet. Eine ähnliche Technik, nicht mi ganz derselben Schärfe durchgeführt, beobachten wir auch i seinem Roman „The Old Wives Tale", wo er von einem be stimmten Zeitpunkt ab den Lebensweg Constances und de Sophias getrennt verfolgt. Dieser Roman ist allerdings nicht i zwei verschiedene Bücher getrennt. In Bennetts „Clayhanger" und „Hilda Lessways" wird jeweils nur ein Handlungsfaden ab gewickelt, es laufen nicht mehrere durchgehende Handlungs fäden innerhalb eines Romans parallel neben einander her, wie wir das z. B. bei Thackeray finden. Diese Tatsache kann viel leicht als Criterium dafür betrachtet werden, daß es Bennett weniger um den Bau einer kunstvollen und komplizierten Ge schichte als um eine Analyse seiner Personen zu tun ist.

B. EINZELNE PROBLEME DER STOFFGESTALTUNG.

Wenn in dem ersten Teil dieser Ausführungen mehr allgemeine Probleme aus dem Gesamtroman herausgegriffen wurden, so sollen in dem zweiten Teil mehr einzelne Probleme beleuchtet werden, Probleme, die sich vor allem mit der Stoffgestaltung befassen.

Dabei werden in einem ersten Abschnitt mehr allgemein gültige romantechnische Kunstmittel herausgestellt, der sich, wie nachzuweisen sein wird, sämtliche hier behandelten Autoren in fast unveränderter Gestalt bedienen; und es wird in einem zweiten Abschnitt Wert darauf gelegt, zu zeigen, welch verschiedene Methoden von den verschiedenen Autoren zur Stoffgestaltung und Charakterdarstellung angewandt werden.

Der erste Abschnitt dieses zweiten Teils stellt sich scheinbar unserer Aufgabe entgegen, die, wie schon betont wurde, darin besteht, etwas wie eine Entwicklung des Romans aufzuzeigen. Eine Entwicklung oder, was hier fast dasselbe ist, eine Veränderung, kann aber nur durch eine Verschiedenheit, nicht aber durch eine Gleichheit aufgezeigt werden. Es liegt uns aber daran, neben dieser Verschiedenheit eben auch die Gleichheit herauszuarbeiten.

I. Anschaulichkeit.

Stellen wir uns zu diesem Zwecke einmal die Frage in allgemeiner Formulierung: Was will eigentlich der Romancier? Unsere Antwort wird lauten: Er will uns ein Stück Leben zeigen, entweder, indem er seinen Schauplatz mehr in die äußere Welt verlegt, also eine „Geschichte" erzählt oder, indem er das Innere seiner Personen zu erforschen versucht, also, eine Analyse dieser Personen vornimmt. In beiden Fällen will er uns etwas vom Leben zeigen, etwas vom Leben sehen lassen. In diesem Begriff „zeigen" oder „sehen lassen" liegt nun schon die Eigenschaft eingeschlossen, die jedem Romancier ohne Unterschied anhaften muß. Er muß fähig sein, uns dieses Stück Leben in konkret anschaulicher Weise darzustellen. Nicht seine Gedanken über das Leben soll uns der Romancier in philosophisch-abstrakter Form vermitteln, sondern das Leben selbst soll er uns in sichtbarer und fühlbarer Gestalt darstellen. Nun hat sich aber im Laufe der Jahrhunderte das Werkzeug, mit dem er diese schwere Aufgabe

zu vollbringen gezwungen ist, so abgestumpft, daß er ohne Hilfsmittel die feineren Stellen seines Werkes nicht herausarbeiten könnte. Mit anderen Worten: Die Sprache, das einzelne Wort hat sich durch die alltägliche Verwendung so abgenutzt, daß das Anschauliche, das Wirkliche, aus dem das Wort ursprünglich hervorging, und das eine Zeitlang immer hinter dem Worte stand, so daß es zugleich mit dem Wort in der Vorstellung des Hörers auftauchte, heute nicht mehr vorhanden ist. Das Wort ist oft zu einem leeren Begriff herabgesunken, der, wenn wir fester zupacken, in Nebel zerfließt, der etwas Wirkliches mit festen Umrissen nicht mehr vermittelt. Der Romancier will uns aber durch seine Worte etwas Anschauliches vermitteln, er will uns etwas sehen lassen. Er ist deshalb gezwungen, möglichst solche Worte zu wählen, bei denen die Abnutzung noch nicht so weit vorgeschritten ist, daß sie schal und nichtssagend geworden sind, oder er muß zu jenem Hilfsmittel greifen, von dem ich eben sprach: zu den Vergleichen oder Bildern. Daß die Romanciers oft die bittersten Kämpfe mit diesen Worten, die ihren dichterischen Phantasiegebilden eine adaequate Gestalt zu verleihen bestimmt sind, ausfechten, dafür mag uns das Zeugnis des wohl größten Künstlers unter den hier behandelten Romanciers genügen. Nicht nur einmal, sonden sehr oft finden wir in Joseph Conrad's Briefen, Vorworten oder autobiographischen Darstellungen Stellen, die seine verzweifelten Kämpfe mit dieser Gestaltung widerspiegeln. Einen tiefen Einblick in die inneren Kämpfe des Autors mit den fast unüberwindlichen Schwierigkeiten der Gestaltung des Stoffes gibt uns eine Stelle aus seiner autobiographischen Schrift: „Some Reminiscenses", wo er über das Niederschreiben von „Nostromo" in einer Art befreiendem Gefühlsausbruch sich folgendermaßen äußert[1]): „... All I know is that, for twenty months, neglecting the common joys that fall to the lot of the humblest on this earth, I had, like the prophet of old, „wrestled with the Lord" for my creation, for the headlands of the coast, for the darkness of the Placid Gulf, the light on the snows, the clouds on the sky, and for the breath of life that had to be blown into the shapes of men and women, of Latin and Saxon, of Jew and Gentile. These are, perhaps, strong words, but it is difficult to characterise otherwise the intimacy and the strain of a creative effort in which mind and will and conscience are engaged to the full, hour after hour, day after day, away from the world, and to the exclusion of all that makes life really lovable and gentle..." Dies mag genügen, um uns von den Gestaltungsschwierigkeiten, die natürlich nicht jeder Romancier in dieser extremen Weise an sich selbst erlebt, wie der, bis in die tiefste Faser seines Wesens der reinen Kunst ergebene Joseph Conrad,

[1]) J. Conrad: „Some Reminiscenses".

einen Begriff zu geben. Ich möchte jetzt an das oben Gesagte wieder anknüpfen. Es handelte sich darum, daß der Romancier infolge der Abgenutztheit der Worte zu dem Hilfsmittel der Vergleiche und Bilder greift, um eine Anschaulichkeit zu erzielen. Es wird wohl nicht nötig sein, dieses die Anschaulichkeit fördernde Kunstmittel bei allen hier zur Betrachtung stehenden Romanciers durch Beispiele nachzuweisen. Doch wird es von Interesse sein, wenn wir Beispiele aus den Werken einiger ausgewählter Autoren herausgreifen, denn durch einen Vergleich dieser Beispiele wird sich auch wieder Wesentliches für die Autoren selbst und ihre Werke ablesen lassen. Wir wählen zu diesem Zwecke die Romanciers: Thackeray, G. Eliot, G. Meredith, Th. Hardy, und J. Conrad und werden jeweils gleich das für den Autor Charakteristische, das aus diesen Beispielen herauszulesen ist, angeben.

Verhältnismäßig selten finden wir diesen Gebrauch von vergleichenden Bildern bei Thackeray. Dies ist eigentlich auffallend, da Thackeray eine geborene Künstlernatur ist und er sonst gerade im Gebrauch solcher Kunstmittel, die wir bei allen Romanciers mehr oder weniger angewendet finden, keineswegs zurücksteht. Wir werden das später beobachten. Auch beim Romanbau versuchten wir zu zeigen, mit welch feinem künstlerischen Instinkt er seine Geschichte aufbaut. Es ist nicht leicht, eine Erklärung für seine Vernachlässigung dieses die Anschaulichkeit fördernden Kunstmittels zu geben. Es ist wohl so, daß, da er die Darstellung der sich im Leben abspielenden Intrigen bevorzugt, er der Vergleiche nicht so sehr bedarf, wie derjenige, welcher in dem unerforschten und rätselhaften Gebiet der menschlichen Seele herumtastet, oder derjenige, der Naturereignisse oder Naturstimmungen wiederzugeben sucht. Auch bemerken wir, daß bei Thackeray die Vergleiche meist nicht nur der Anschaulichkeit oder des besseren Verständnisses einer Situation wegen vorhanden sind, sondern daß sie oft die Geschichte weiterspinnen, indem sie auf Kommendes hinweisen. Sie bedeuten also keinen Stillstand in der Geschichte, kein Verweilen um dem Leser etwas Bestimmtes klar und anschaulich zu machen, ehe mit der eigentlichen Erzählung fortgefahren wird, sondern sie sind, mindestens teilweise, ein Bestandteil der Geschichte selbst, da sie Andeutungen über deren weiteren Verlauf enthalten. Ein paar Beispiele: „Vanity Fair" Kap. 12: Der Autor versucht uns von dem einfachen, unromantischen Leben Amelias einen Begriff zu geben[1]): „No, indeed; the life of a good young girl who is in the paternal nest as yet, can't have many of these thrilling incidents to which the heroine of romance commonly lays claim. Snares or shot may take off the old birds foraging without, hawks may be abroad, from which they escape or by whom they suffer; but the young

[1]) W. Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 12.

ones in the nest have a pretty comfortable unromantic sort of existence in the down and the straw, till it comes to their turn too, to get on the wing." Der Vergleich enthält schon klar eine Anspielung auf das Kommende. Noch deutlicher tritt das beim nächsten Beispiel zum Vorschein. „Vanity Fair" Kap. 13: Er schildert uns hier zunächst das ziemlich ausschweifende Leben Osbornes. Dann gibt er uns die Gedanken der tugendhaften Amelia über ihren Verlobten; sie ist hocherfreut, als er sie am nächsten Tage besucht, sie bewundert ihn und fühlt sich bei ihm geborgen; hier nun schaltet der Autor seinen Vergleich ein[1]): „The very finest tree in the whole forest, with the straightest stem, and the strongest arms, and the thickest foliage, wherein you choose to build and coo, may be marked, for what you know, and may be down with a crash ere long. What an old, old simile that is, between man and timber..." Mit einem weiteren Beispiel aus „Henry Esmond" mag diese Betrachtung Thackerays ihren Abschluß finden. Kapitel 9: Lady Castlewood bekommt die Pocken, als ihr Lord zurückkehrt, ist er von ihr enttäuscht, was werden wohl ihre Gefühle sein, wie wird sie diese Veränderung ihres Gemahls aufnehmen? fragt der Biograph und fährt fort[2]): „What does a seaman do in a storm if mast and rudder are carried away? He ships a jury mast and steers as he best can with an oar."

Weit ausgiebiger als Thackeray macht George Eliot von diesem Kunstmittel Gebrauch. Dabei kann wiederum aus der Wahl ihrer vergleichenden Bilder Charakteristisches für die Autorin abgelesen werden. In ihren Romanen beschreibt sie mit Vorliebe das Milieu des Bauern oder des Handwerkers. Sehr oft, wie uns die Beispiele zeigen werden, wählt sie nun ihre Vergleiche so, daß sie uns unwillkürlich an das Leben des Bauern oder des einfachen Mannes erinnern. Der Gesichtskreis des Bauern ist oft für die Wahl ihres Vergleichsmaterials ausschlaggebend. Dabei dient der Vergleich im Gegensatz zu Thackeray meist lediglich der Ausmalung um der Anschaulichkeit willen, er ist nicht zugleich ein die Erzählung fördernder Faktor. Ein paar Beispiele aus „Adam Bede" mögen das Gesagte illustrieren. Im 12. Kapitel schildert sie, wie Arthur auf Hetty im Walde wartet, wie er sich über die Weinende, die schon geglaubt hatte, er wäre nicht da, beugt, den Arm um sie legt und fährt fort[3]): „... What a space of time those three moments were, while their eyes met and his arms touched her! Love is such a simple thing when we have only one-and-twenty summers and a sweet girl of seventeen trembles under our glance, as if she were a bud first opening

---

[1]) W. Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 13.
[2]) W. Thackeray: „Henry Esmond", Kap. 9.
[3]) G. Eliot: „Adam Bede", Kap. 15.

her heart with wondering rapture to the morning. Such young unfurrowed souls roll to meet each other like two velvet peaches that touch softly and are at rest; they mingle as easily as two brooklets that ask for nothing but to entwine themselves and ripple with everinterlacing curves in the leafiest hiding-places ..." Alle diese Vergleiche sind aus dem Anschauungskreis des Bauern gewählt, und dienen nur dazu, das Verhältnis zwischen den beiden Liebenden in anschaulicher Weise auszumalen. Noch zwei weitere Beispiele, die deutlich ihre Bevorzugung von Bildern, die der bäuerlichen Vorstellung geläufig sind, zeigen: Im 15. Kapitel als sie sagt, Adam Bede sei von Hetty entzückt, fügt sie bei[3]): „... people who love downy peaches are apt not to think of the stone, and sometimes jar their teeth terribly against it ..." oder als sie sagt, Hetty würde ihre ganzen bisherigen Bekannten und Beziehungen aufgeben, um Arthur zu folgen, bemerkt sie[1]): „There are some plants that have hardly any roots: you may tear them from their native nook of rock or wall, and just lay them onyour ornamental flowerpot, and they blossom none the worse ...."

Es mag hier beigefügt werden, daß George Eliot, wenn sie ihre Bauern sprechen läßt diesen häufig anschauliche Vergleiche oder wirklich konkrete Ausdrücke, die dem bäuerlichen Leben und Tun entnommen sind, in den Mund legt. Im 14. Kapitel von „Adam Bede" sagt Mr. Poyser über Adam[2]): „Adam's sure enough" ... „There's no fear he'll yield well i' the threshing. He's not one o'them as is all straw and no grain ..." Oder im 15. Kapitel sagt derselbe über Hetty[3]) „Them young gells are like the unripe grain: they'll make good meal by-and-by, but they're squashy as yet ..."

Bei dem andern Autor, der vornehmlich das bäuerliche Milieu zu seiner Schilderung heranzieht, bei Thomas Hardy soll vor allem auf eine ihn von allen übrigen Autoren abhebende Eigenschaft aufmerksam gemacht werden. Wenn andere Autoren, um die Besonderheit eines menschlichen Antlitzes zu veranschaulichen, ein landschaftliches Bild zum Vergleiche heranzieht, so geht Hardy oft den umgekehrten Weg. Er zieht, um dem Leser eine Vorstellung des landschaftlichen Bildes zu vermitteln, das menschliche Antlitz zum Vergleiche heran. In „Tess of the d'Urbervilles" beschreibt er im 43. Kapitel die Arbeit der Frauen, die Rüben hacken und fährt fort[4]): „Every leaf of the vegetable having already been consumed, the whole field was in colour a desolate drab: it was a complexion without features, as if a face, from chin to brow, should be only an expanse of skin.

---

[1]) G. Eliot: „Adam Bede", Kapitel 15.
[2]) G. Eliot: „Adam Bede" Kapitel 14.
[3]) G. Eliot: „Adam Bede", Kapitel 15.
[4]) Th. Hardy: „Tess of the d'Urbervilles" Kapitel 43.

The sky wore, in another colour, the same likeness; a white vacuity of countenance with the lineaments gone. So these two upper and nether visages confronted each other all day long, the white face looking down on the brown face, and the brown face looking up at the white face ..."

Oder ein anderes Beispiel aus „The Return of the Native". Im 1. Kapitel beschreibt er die Heide, hier findet sich folgende Stelle[1]): „It was at present a place perfectly accordant with man's nature — neither ghastly, hateful, nor ugly: neither commonplace, unmeaning, nor tame; but, like man, slighted and enduring; and withal singularly colossal and mysterious in its swarthy monotony. As with some persons who have long lived apart, solitude seemed to look out of its countenance. It had a lonely face, suggesting tragical possibilities ..." Aus beiden Beispielen ist ersichtlich, daß Hardy durch den Vergleich der Landschaft mit dem Menschen oder mit dem menschlichen Antlitz vor allem dem Leser die Stimmung, die der betreffenden Landschaft anhaftet und von dieser ausgeht, wiederzugeben sucht. Eine hervorstechende Eigenschaft des Romanciers Hardy ist, daß er vor allem Landschafts- und Stimmungsmaler ist. Auch versucht er immer das Einssein von Mensch und der ihn umgebenden Natur zu zeigen. Die Wesensarten beider sind miteinander verknüpft. Diese Besonderheiten Hardys lassen sich also schon an seinen Vergleichen feststellen. Im übrigen ist er ziemlich spärlich in diesem Gebrauch von vergleichenden Bildern. Er versucht, die Anschaulichkeit auf andere Weise zu erreichen. Er malt eigene Bilder. Wie der Maler mit dem Pinsel versucht er jeweils seine Szenen auszuführen und sie mit einem Rahmen zu umgeben.

Weit häufiger finden sich solche Vergleiche bei Meredith. Er versucht ja, wie schon betont wurde, das innere Wesen seiner Helden darzustellen. Zur Gestaltung der in der Tiefe der Seele sich vollziehenden Emotionen fehlen ihm oft adaequate anschauliche Begriffe. Er geht nun meist nicht den Weg der abstrakten Analyse, sondern er verwendet, um innere Gefühle, Charaktereigenschaften usw. darzustellen, Worte, die zur Bezeichnung von Dingen der äußeren konkreten Welt dienen. Dadurch gewinnt er erstens eine größere Anschaulichkeit und zweitens kann er uns mit wenigen Worten eine Vorstellung von den Vorgängen im Innern einer Person geben. Würde er uns in philosophisch-abstrakter Erklärung diese Vorgänge enthüllen, so würde das viel mehr Raum in Anspruch nehmen und, wie wir später noch sehen werden ist eine Hauptforderung von Meredith die Condensierung des Stoffes auf das äußerste Maß. Zu beachten ist noch, daß er auch die gewöhnliche Form, die ein Vergleich hat, indem er mit Worten wie „as if", „as" oder „like" beginnt meist voll-

[1]) Th. Hardy: „The Return of the Native", Kap. 1.

ständig außer acht läßt. Er gebraucht so eigentlich gar keine Vergleiche, sondern er setzt einfach das konkrete Wort, das anschauliche Bild anstelle des abstrakten inneren Gefühls. Im 7. Kapitel von „The Egoist" beschreibt er die innere Haltung Clara Middletons zu Sir Willoughby[1]): „... She was feminine indeed, but she wanted comradeship, a living and frank exchange of the best in both, with the deeper feelings untroubled. To be fixed at the mouth of a mine, and to have to descend it daily, and not to discover great opulence below; on the contrary, to be chilled in subterranean sunlessness, without any substantial quality that she could grasp, only the mystery of inefficient tallow-light in those caverns of the complacent talking man: this appeared to her too extreme a probation for two or three weeks. How of a lifetime of it". Das konkrete Bild vermittelt ohne jegliche Erklärung auf was es sich bezieht in dieser äußerst knappen Fassung das Innere Sir Willoughbys so wie es Clara sieht und erkannt hat. Eine Reihe von Anschauungen wird in dieser zusammengedrängten Weise für den Leser geschaffen. Man spricht heute von der schweren Verständlichkeit des Meredith'schen Stils. Hier liegt der Hauptgrund: die Bilder sind so straff gehalten, die einzelnen Ausdrücke so reich an Anschauungen, daß sie eigentlich den Rahmen sprengen. Der Leser wird in dem Zuviel der Anschauungen ertränkt, wie ein Schwimmer, der im ruhigen Wasser schwimmt und auf den plötzlich, etwa durch Schleusenöffnung, angestaute Wassermassen losgelassen werden. Ein weiteres Beispiel aus „The Egoist" mag bezeugen, daß selbst in Meredith's besten Romanen diese mit Bildern beinahe bis zur Unverständlichkeit überladene Sprache nichts Seltenes ist. Im 23. Kapitel stellt er uns die Empfindungen der Frau den Empfindungen des männlichen Egoisten gegenüber und fährt fort[2]): „Such were Clara's inward interjections while poor Willoughby burnt himself out with verdigris flame having the savour of bad metal, till the hollow of his breast was not unlike to a corroded old cuirass found, we will assume, by criminal lantern-beams in a digging beside green-mantled pools of the sullen soil, lumped with a strange adhesive concrete. How else picture the sad man?" Er betont hier also selbst, daß er nur durch solch einen bildlichen Vergleich die Empfindungen Sir Willoughbys darzustellen vermag. Doch sind, wenn der Stoff es ihm erlaubt, seine Vergleiche oft einfach und lösen sofort e i n e bestimmte Anschauung in dem Leser aus. Bemerkenswert ist, daß sie in diesem Falle immer von äußerster Kürze und Prägnanz sind. Im 3. Kap., als er Constantia Durham, die erste Braut Sir Willoughbys beschreibt, sagt er von ihr[3]): „... Still Constantia's beauty was of

---

[1]) G. Meredith: „The Egoist": Kap. 7.
[2]) G. Meredith: „The Egoist", Kap. 23.
[3]) G. Meredith: „The Egoist", Kap. 3.

a kind to send away beholders aching. She had the glory of the racing cutter full sail on a winning breeze; and she did not court to win him, she flew ..." Im 9. Kapitel werden die Gefühle Sir Willoughbys in der Form eines bildlichen Vergleichs dargestellt. Er betritt ein Zimmer, in dem u. a. auch seine Verehrerin Miss Dale anwesend ist[1]): „... Sir Willoughby entered. The presence of Miss Dale illuminated him as the burning taper lights up consecrated plate ..." Gelegentlich läßt er auch seine Personen von dieser bildlichen Sprache Gebrauch machen z. B. im 18. Kapitel von „The Egoist", als sich Laetitia Dale und Vernon Whitford über Clara unterhalten; er: „ ‚it's a case of opposition of temperaments. We never can tell the person quite suited to us; it strikes uns in a flash.'

sie: ‚That they are not suited to us? Oh, no; that comes by degrees.'

er: ‚Yes, but the accumulation of evidence, or sentience, if you like, is combustible; we don't command the spark: it may be late in falling ...' "

Aus alledem ergibt sich, daß bei Meredith die konkreten Vergleiche immer in sehr straffer Form erscheinen, sehr selten die eigentliche Form eines Vergleichs annehmen, sondern einfach das konkrete Anschauungsbild an die Stelle des abstrakten Gefühlsausdrucks setzen; oft sind diese Vergleiche mit Anschauungsmaterial überladen und deshalb nicht leicht verständlich; fast immer wird das konkrete Anschauungsbild zur Verdeutlichung eines Charakterzuges oder eines Gefühls, einer inneren Haltung verwendet. Damit läßt sich ein deutlicher Unterschied zu George Eliot feststellen, deren Vergleiche, wie wir beobachten konten, zum großen Teil der bloßen künstlerischen Ausschmückung oder Ausmalung dienen, allerdings auch um der Anschaulichkeit willen, hier aber bei Meredith sind diese konkreten Bilder eigentlich Mittel zum Zweck. Sie sind nicht ein bloßer Schmuck, sondern sie sind ein notwendiger Bestandteil des Romans selbst. Nur mit Hilfe dieser konkreten Bilder kann Meredith dem Leser das Innere seiner Personen verständlich machen, und dieses letztere ist ja der Hauptzweck seines Romans. Wir können hier eine Parallele zu Thackeray ziehen. Thackerays vergleichende Bilder sind meist ein Bestandteil der Geschichte selbst, da sie schon Andeutungen über deren künftigen Verlauf enthalten; auch Meredith's Vergleiche sind ein Bestandteil der Geschichte, nur hat sich die Geschichte verändert; dort war es die Geschichte, die sich in der äußeren Welt abspielt, hier ist es die Geschichte, die in der inneren Welt des Menschen sich vollzieht. Beim letzteren sind die Vergleiche häufig, weil sie für ihn unbedingt notwendig sind, um den inneren Vorgängen Gestalt zu

---

[1]) G. Meredith: „The Egoist", Kap. 9.

verleihen, beim ersteren sind sie verhältnismäßig selten, weil sie zur Darstellung rein äußerer Ereignisse entbehrlich sind.

Es bleibt uns noch übrig, über den Meister der Anschaulichkeit, der visuellen Darstellung, ein paar Worte zu sagen. Vergleiche, die den Zweck haben, einen Vorgang sichtbar vor den Augen des Lesers entstehen zu lassen, sind bei ihm so häufig, daß man seiner Vielseitigkeit in dieser Beziehung durch Zitieren von Beispielen kaum gerecht werden könnte. Er widmet seine ganze Sorgfalt dieser möglichst visuellen Darstellung von realen Vorgängen. Sagt er doch selbst in seiner Vorrede zu „The Nigger of the Narcissus[1]): „... My task which I am trying to achieve is, by the power of the written word to make you hear, to make you feel — it is, before all, to make you see. That — and no more, and it is everything..." Doch sollen zur Illustration einige Beispiele gegeben werden, die wir zunächst seiner Novelle „Typhoon", die, was die Anschaulichkeit der dargestellten Vorgänge betrifft, ein wahres Meisterwerk ist, entnehmen. Schon der Titel deutet ja an, daß der Sturm darin eine Hauptrolle spielt. Das 3. Kapitel enthält vor allem die Darstellung des mit dem Sturme und der tobenden See um sein Leben kämpfenden Schiffes. Einige Bilder aus dieser Darstellung[2]): „... she (das Schiff) pitched as if taking a header into the void, and seemed to find a wall to hit every time. When she rolled she fell on her side headlong, and she would be righted back by such a demolishing blow that Jukes felt her reeling as a clubbed man reels before he collapses.... At certain moments the air streamed against the ship as if sucked through a tunnel with a concentrated solid force of impact.... Her middlestructure was like a half-tide rock awash upon a coast. It was like an outlying rock with the water boiling up, streaming over, pouring off, beating round — like a rock in the surf to which shipwrecked people cling before they let go..." Die Vergleiche sind von einer so bewunderswerten Exaktheit, daß man jede Bewegung des kämpfenden Schiffes klar vor Augen sehen und verfolgen kann. An dieser Exaktheit seiner Bilder, die eine deutliche Vorstellung des realen Geschehens im Leser erwecken, ist ihm unendlich viel gelegen. Er kämpft, wie schon am Anfang dieses Kapitels gezeigt wurde, mit dem Ausdruck und läßt nicht locker, ehe er nicht eine adaequate Form und ein passendes Bild für das Darzustellende gefunden hat. Daher kann er auch beruhigt an Barrett H. Clark schreiben[3]): „... I don't think you will quarrel with me on the ground of lack of precision; for as to precision of images and analysis my artistic conscience is at best. I have given there all the truth that is in me..."

---

[1]) J. Conrad: „The Nigger of the Narcissus": Preface.
[2]) J. Conrad: „Typhon", Kap. 3.
[3]) J. Conrad: „etters" to Barrett H. Clark 4. V. 18.

Anschaulichkeit in der Darstellung realer Vorgänge zu e
reichen, das sieht Conrad mit als seine Hauptaufgabe an: na
diesem Ziele strebt er mit allen Mitteln. Es genügt ihm nic
nur vergleichende Bilder zu schaffen. Der Bau seines Satzes, d
in dem Satz enthaltene Rhythmus dient demselben Zwecke:
dem Leser ein anschauliches Bild eines realen Vorgangs en
stehen zu lassen. Ein Beispiel aus seinem Roman „Lord Jim" ma
illustrieren, wie Conrad Stilmittel und konkrete Vergleic
nebeneinander verwendet, um einen Vorgang zu gestalte
Im 2. Kapitel erzählt er, wie die Pilger an Bord der „Patna
strömen. Um nun dem Leser einen Begriff von der ungeheure
Masse der hereinströmenden Pilger zu geben, wird das Zeitwo
„streamed" mit einem jeweiligen Beisatz dreimal wiederholt; da
mit noch nicht genug, zeigt er, wie sie sich auf Deck ausbreite
indem er hintereinander die Zeitwörter ‚flowed', ‚overflowed
‚filled', gebraucht, um schließlich die ganze Darstellung mit de
anschaulichen Vergleich eines hereinströmenden Wassers zu krö
nen; dabei ist zu beachten, daß er drei Vergleiche des in einen
Behälter strömenden, in alle Ritzen dringenden, und ihn anfül
lenden Wassers anführt, die das allmähliche Ausbreiten der Pil
ger auf Deck in den einzelnen Stadien illustrieren[1]): „The
streamed aboard over three gangways, they streamed in urge
by faith and the hope of paradise, they streamed in with a con
tinuous tramp and shuffle of bare feet, without a word, a mur
mur, or a look back; and when clear of confining rails spread o
all sides over the deck, flowed forward and aft, overflowed dow
the yawning hatchways, filled the inner recesses of the ship — lik
water filling a cistern, like water flowing into crevices an
crannies, like water rising silently even with the rim ..." Ei
Beispiel aus demselben Roman soll uns zeigen, welche Rolle de
Satzrhythmus in dem Conrad'schen Roman spielt. Im 2. Kapite
von „Lord Jim" erzählt er uns, woher die auf der „Patna" sic
einschiffenden Pilger kommen. Beachtenswert dabei ist, wie da
unstete, vorwärtsdrängende, allen Gefahren trotzende, nu
einem Ziele zustrebende Leben dieser Pilger schon durch de
abgehackten, durch Aneinanderreihen von ganz kurzen Satz
stücken hervorgebrachten Rhythmus zum Ausdruck kommt. Ma
hat, selbst wenn man den Sinn der Worte nicht verstehen würde
wenn man sie laut lesen hört, das Gefühl, als ob hier ein un
bändiger, keine Gefahren scheuender Wille am Werke wäre, de
mit elementarer Gewalt, einem Bergstrom vergleichbar, alles
ihm im Wege Stehende mitreißt, einem Ziele zu[2]): „... Eight
hundred men and women with faiths and hopes, with affections
and memories, they had collected there, coming from north and

[1]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 2.
[2]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 2.

south and from the outskirts of the East, after treading the jungle paths, descending the rivers, coasting in praus along the shallows, crossing in small canoes from island to island, passing through suffering, meeting strange sights, beset by strange fears, upheld by one desire. They came from solitary huts in the wilderness, from populous campongs, from villages by the sea. At the call of an idea they had left their forests, their clearings, the protection of their rulers, their prosperity, their poverty, the surroundings of their youth and the graves of their fathers. They came covered with dust, with sweat, with grime, with rags ..." Das Gesagte zeigt sich deutlicher, wenn wir eine Seite später, als das Schiff sich schon auf See befindet, die Beschreibung der ewig gleichen und immer wiederkehrenden Sonnenlaufbahn in Beziehung auf den Rhythmus mit dem obigen Beispiel vergleichen. Hier ist nichts Abgehacktes im Rhythmus, sondern wenn das Obige mit dem reißenden Bergstrom verglichen werden kann, so kann hier gesagt werden, daß dieser Rhythmus eher dem monotonen, ewig gleichfließenden und in seiner Monotonie langweilig und unerträglich wirkenden Flusse verglichen werden kann: „... Every morning the sun, as if keeping pace in his revolutions with the progress of the pilgrimage, emerged with a silent burst of light exactly at the same distance astern of the ship, caught up with her at noon, pouring the concentrated fire of his rays on the pious purposes of the men, glided past on his descent, and sank mysteriously into the sea evening after evening, preserving the same distance ahead of her advancing bows."

Nicht nur dem Satzbau, dem Satzrhythmus und den anschaulichen Vergleichen, auch der Wahl der einzelnen Worte widmet er seine äußerste Sorgfalgt. Sagt er doch selbst in seiner autobiographischen Schrift „Some Reminiscences"[1]: „He who wants to persuade should put his trust, not in the right argument, but in the right word. The power of sound has always been greater than the power of sense ... give me the right word and the right accent and I will move the world ..." Oder er macht uns auf die große Bedeutung der einzelnen Worte und Wortgruppen in einer Dichtung aufmerksam, wenn er an Hugh Clifford schreibt[2]: „... You do not leave enough to the imagination. I do not mean as to facts — the facts cannot be too explicity stated; I am alluding simply to the phrasing. .... words, groups of words, words standing alone, are symbols of life, have the power in their sound or their aspect to present the very thing you wish to hold up before the mental vision of your readers. The things „as they are" exist in words; therefore words should be handled

---

[1]) J. Conrad: „Some Reminiscences": A Familiar Preface.
[2]) J. Conrad: „Life and Letters", Bd. 2, S. 279.

with care lest the picture, the image of truth abiding in facts should become distorted — or blurred ..." Conrad leidet wi kaum ein anderer unter der Abgenutztheit der Worte. Mit äußer ster Strenge gegen sich selbst geht er bei seiner Wortwahl z Werke[1]): „...I have been quarrying my English out of a blac night, working like a coal-miner in his pit ..." schreibt er a Arthur Symons. Er versucht Worte aus dem Chaos hervorzuzer ren, die nicht durch den täglichen Gebrauch abgegriffen und be deutungslos geworden sind, sondern die an die Imagination de Lesers appellieren, indem sie das Bild realer Vorgänge in sic tragen. Manchmal gelingt es ihm solche Worte zu finden, wie un ein Beispiel statt vieler zu zitieren, im 1. Kap. von „Lord Jim" wo er den Tag, an dem Jim zum ersten Mal in einer gefährliche Situation versagt folgendermaßen beschreibt[2]): „It was the dusk of a winter's day. The gale had freshened since noon, stopping the traffic on the river and now blew with the strength of a hurricane in fitful bursts that boomed like salvoes of great guns firing over the ocean" und nun in Worten, die wirklich eine klare Vorstellung des realen Vorgangs vermitteln, den fallende Regen schildert: „The rain slanted in sheets that flicked and subsided." Diese Worte geben ohne einen konkreten Vergleich ein ganz klares und eindeutiges Bild von dem Naturschauspiel. Bemerkenswert ist, mit welcher Spärlichkeit an Wortmaterial Conrad das reale Bild vor unseren Augen entstehen läßt. Manchmal gelingt es ihm auch nicht, ein Wort zu finden, das seinen Gedanken, seinen Vorstellungen entspricht. Dann ist er gezwungen, dieses Wort aus seiner Unbestimmtheit herauszuheben und ihm durch eine Erklärung, eine Umschreibung wieder bestimmte Umrisse zu verleihen. Z. B. in „Lord Jim", wo Marlow von Jim sagt, er sehe aus wie einer „... whose very existence is based upon honest faith, and upon the instinct of courage." Und wo er dann sofort erklärend beifügt, was er unter „Courage" versteht[3]): „... I don't mean military courage, or civil courage, or any special kind of courage. I mean just that inborn ability to look temptations straight in the face — a readiness unintellectual enough, goodness knows, but without pose — a power of resistance, don't you see, ungracious if you like, but priceless — an unthinking and blessed stiffness before the outward and inward terrors, before the might of nature, and the seductive corruption of men — backed by a faith invulnerable to the strength of facts, to the contagion of example, to the solicitation of ideas ..." Das Wort Mut ist eben eines jener abstrakten, abgegriffenen, eine bestimmte Vorstellung nicht vermittelnden Wörter, dem er durch seine folgende Erklärung bestimmtere Kon-

---

[1]) J. Conrad: „Life and Letters", Bd. 2, 29. VIII. 08.
[2]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 1.
[3]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 5.

turen zu verleihen bestrebt ist. Bemerkenswert ist, was für eine Fülle von Wortmaterial er verwenden muß, um eine genaue, seiner Vorstellung entsprechende Definition zu geben. Andererseits prägt er durch die Art seiner Erklärung, die fast stockend ist, immer wieder nach neuen Begriffen sucht, dem Leser schon eine bestimmtere Vorstellung ein. Er zwingt ihn genau seinen Darlegungen zu folgen, klar zu sehen, was er ihm zeigen will und nicht mit fliehenden Augen über die Zeilen hinwegzueilen, das Buch zu verschlingen, wie man sich ausdrücken könnte, um ja seinen Sensationstrieb möglichst rasch zu befriedigen. Conrad kann nur langsam gelesen werden, seine Bilder, seine Definitionen, seine analytischen Schürfungen im Innern des Menschen sind von einer solchen Exaktheit, daß sie jeweils die Forderung vollständig aufgenommen und innerlich verarbeitet zu werden, stellen. Werden seine Werke rasch gelesen, nur um mit dem Inhalt bekannt zu werden, so bleibt das Schönste am Wege liegen. Klar, eindeutig und schön, dem Bildhauer gleich, meißelt er die einzelnen Worte, die einzelnen Sätze, die einzelnen Bilder aus der ungeformten Stoffmasse heraus. Schön, einheitlich, ja in plastischer Greifbarkeit und Deutlichkeit, wie das fertige Glanzwerk eines Bildhauers, steht der abgeschlossene Roman Conrads demjenigen vor Augen, der die einzelnen Feinheiten der Gestalt in sich aufnahm, und sie nicht unbeachtet oder halb übersehen am Wege liegen ließ. Um den Vergleich mit den andern Autoren wieder aufzunehmen: Conrad überragt, was Anschaulichkeit seiner Darstellungen anbetrifft, alle, die hier zu Betrachtung herangezogen wurden. Er sagt selbst, das Ziel seiner Wortkunst sei, Sichtbares zu gestalten („... to make you see). Er will nicht wie Meredith durch seine vergleichenden Bilder innere Vorgänge im Menschen, die nur fühlbar, aber nicht sichtbar und eigentlich begrifflos sind, in konkreter Weise darstellen, sondern er will und das ist das Wichtigste, sichtbare, reale Vorgänge durch seine Wortkunst für den Leser sichtbar gestalten. Die Vorstellung des realen Vorgangs soll durch seine Worte und vergleichenden Bilder im Leser entstehen. Selbst wo die vergleichenden Bilder der Analyse seiner Menschen dienen, beziehen sie sich auf sichtbare Vorgänge. Wir wollen hier wiederum ein Beispiel aus „Lord Jim" anführen. Im 6. Kapitel, als Marlow erzählt, wie er den Gerichtssaal verläßt, in dem eben der „Patna"-Fall verhandelt und Jim als Zeuge vernommen wurde, schildert er wie sein Nachbar über einen Hund stolpert und ausruft[1]): „Look at that wretched cur ..." gleich darauf versperrt ihm Jim den Weg. Er gibt nun den wechselnden Gesichtsausdruck Jims, der uns das Wüten in seinem Innern veranschaulicht, in Gestalt eines bildlichen Vergleichs wieder: „To watch his face was like watching a darkening

[1]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 6.

sky before a clap of thunder, shade upon shade imperceptibly coming on, the gloom growing mysteriously intense in the calm of maturing violence." Der Vergleich veranschaulicht zwar auch den Vorgang in Jims Innern, bezieht sich aber auf sein äußeres sichtbares Mienenspiel.

Zusammenfassend könnte gesagt werden, daß zwar alle hier betrachteten Autoren das Kunstmittel der vergleichenden Bilder verwenden, daß aber die Art der Verwendung bei jedem Autor verschieden ist. Die Verschiedenheit dieser Verwendungsart gibt ihrerseits wieder Einblick in die Eigenart des betreffenden Autors. Daß dieses technische Mittel eine größere Vervollkommnung in unserer Zeit erfahren hat, kann wohl behauptet werden wenn wir an Joseph Conrad denken. Von einer direkten Entwicklung in einer bestimmten Richtung kann jedoch nicht gesprochen werden, da es der Eigenart jedes einzelnen Autors untersteht. Es kann aber behauptet werden, daß die Verschiedenheit in der Verwendung dieser vergleichenden Bilder auf ein verschiedenes Kunstwollen schließen läßt. Thackeray will mit seinem Roman etwas anderes als z. B. Meredith oder gar Conrad. Thackeray liebt die Darstellung einer Geschichte, seine Vergleiche enthalten deshalb meist einen diese Geschichte fördernden Faktor; Meredith will die Seele seiner Menschen erfassen, seine konkreten Vergleiche beziehen sich immer auf innere Eigenschaften und Vorgänge; Conrad will einerseits äußere Geschehnisse sichtbar gestalten, und andererseits durch die sichtbare Gestaltung äußerer Vorgänge die Seele seiner Dinge und Menschen bloßlegen, das wahre Gesicht, das hinter allem äußeren Schein verborgen liegt, enthüllen[1]): „My task ... is before all to make you see. That — and no more, and it is everything. If I succeed you shall find there according to your deserts: encouragement, consolation, fear, charm — all you demand — and, perhaps, also that glimpse of truth for which you have forgotten to ask.

To snatch in a moment of courage from the remorseless rush of time, a passing phase of life, is only the beginnung of the task. The task approached in tenderness and faith is to hold up unquestioningly, without choice and without fear, the rescued fragment before all eyes in the light of a sincere mood. It is to show its vibration, its colour, its form; and through its movement, its form, and its colour, reveal the substance of its truth — disclose its inspiring secret: the stress and passion within the core of each convincing moment ..."

[1]) J. Conrad: „The Nigger of the Narcissus", Preface.

2. Darstellung: Kontrast- und Verzögerungs-Technik

Andere der Gestaltung im einzelnen dienende, von allen Autoren in ähnlicher Weise verwendete Kunstmittel sind: die Kontrasttechnik und die Verzögerungstechnik. Im folgenden sollen Beispiele aus einer Auswahl von Romanen für diese verschiedenen technischen Kunstmittel zusammengestellt werden. Doch nicht so, daß bei jedem Autor zunächst Beispiele für die Kontrasttechnik, dann für die Verzögerungstechnik usw. herausgestellt werden, sondern die verschiedenen Technikarten zusammen sollen bei jedem der ausgewählten Autoren einer Betrachtung unterzogen werden. Es ist vielleicht nötig, zunächst ein paar Worte über die Ausdrücke selbst zu sagen. Kontrasttechnik nenne ich, wenn der Autor eine Situation, eine Person usw. einer anderen gegenüberstellt, doch so, daß der Gegensatz oder der Unterschied, der zwischen beiden besteht, deutlich zum Ausdruck kommt. Durch diese Technik wird ein schärferes Licht auf Personen und Vorgänge geworfen, weil sie gerade durch diese Kontrastwirkung sich deutlich von einander abheben. Wenn der Autor etwas Besonderes andeutet, und die Mitteilung dieses Besonderen hinauszögert, so nenne ich das Verzögerungstechnik. Daß die Verzögerungstechnik immer auch ein Spannungsmoment enthält, braucht hier nicht besonders betont zu werden. Wir werden uns im folgenden auf die Auswahl einiger Autoren, bei denen die verschiedenen Technikarten entweder sich besonders häufig zeigen, oder bei denen eine Besonderheit in der Anwendung einer dieser Technikarten zu beobachten ist, beschränken, ebenso wie wir uns im Zitieren von Beispielen möglichste Beschränkung auferlegen werden.

Bei Thackeray finden wir die Kontrasttechnik verhältnismäßig häufig. Zum Beispiel ist die Anordnung seiner Personen in „Vanity Fair" sicher auf Kontrasttechnik aufgebaut: Becky ist das Gegenbild zu Amelia; Dobbin, der Standhafte, das Gegenbild zu George Osborne, dem Flatterhaften. Wir können hier sogar noch von einem moralischen Gegensatz sprechen. Amelia ist gut und liebenswürdig. Becky ist böse und heimtückisch; Dobbin ist treu und beständig, George Osborne ist flatterhaft und unbeständig. Ferner wendet Thackeray diese Technik im Bau des Romans an, indem er einzelne Kapitel kontrastierend anordnet. Wir denken z. B. in seinem Roman „Vanity Fair" an die Kapitel 36 und 37 einerseits und 38 andererseits. Kapitel 36 trägt die Ueberschritt „How To Live well On Nothing A Year", Kapitel 37: „The Subject Continued". Beide Kapitel zeigen uns, wie Rawdon

Crawley und seine Frau durch Betrügereien, bei denen ihnen d
Glück hold ist, ein gutes Leben führen können. Kapitel 38 trä
die Ueberschrift: „A Family In A Very Small Way" und zei
uns die vom Unglück verfolgte Familie der Sedleys; der al
Sedley will sich durch ehrliche Arbeit seinen Lebensunterha
verdienen, aber er hat immer Pech. Ihre Lebensweise wi
infolgedessen immer armseliger und dürftiger. Oder ich denk
an die Kapitel 49 und 50 in demselben Roman. Kapitel 49 i
überschrieben „In Which We Enjoy Three Courses And
Dessert" und zeigt uns die Familie Rawdon Crawley auf de
Höhe ihres Ruhms. Sie sind Mitglieder der auserlesenen Gesel
schaft im Hause Gaunt. Kapitel 50 hat die Ueberschrif
„Contains A Vulgar Incident" und zeigt uns wie die ehrlich
Amelia sich gezwungen fühlt, ihren geliebten Sohn an den alte
Mr. Osborne aufzugeben, weil sie und ihre Familie dem Hunge
tode nahe sind.

Doch auch sonst liebt Thackeray diese Heraushebung de
Gegensatz, vor allem an solchen Stellen, wo er etwas be
sonders scharf beleuchten will. Im 13. Kapitel von „Vanity Fair
schildert er zunächst Captain Osbornes Leben im allgemeinen: e
spielt, er trinkt, man munkelt, daß er Liebschaften hat (ir
12. Kapitel wurde uns Amelias einfaches Leben geschildert
Dann werden uns die Gedanken der unschuldigen, Captain Os
borne als ihren Helden verehrenden Amelia gegeben[1]): „Perhap
he is visiting the sentries, thought she..." und gleich an
schließend wird uns gezeigt, daß dieser „Held" sich in den Spe
lunken herumtreibt. Es liegt dem Autor daran, dem Leser vo
Anfang an den Unterschied zwischen Amelia und Osborne kla
zu machen; mit Hilfe der Kontrasttechnik tritt dieser Unterschie
sofort in scharfen Umrissen heraus. Gelegentlich finden wir di
Kontrasttechnik auch angewandt, wenn er uns das Aeußer
seiner Personen schildert; z. B. stellt er die Schilderung vo
Rebeccas Schönheit und Lord Steynes Häßlichkeit neben
einander[2]): „... There was a score of candles sparkling roun
the mantelpiece, in all sorts of quaint sconces, of gilt and bronz
and porcelain. They lighted up Rebecca's figure to admiration
as she sate on a sofa covered with a pattern of gaudy flowers
She was in a pink dress, that looked as fresh as a rose; he
dazzling white arms and shoulders were half covered with a thi
hazy scarf through which they sparkled; her hair hung in curl
round her neck; one of her little feet peeped out from the fres
crisp folds of the silk: the prettiest, little foot in the pretties
little sandal in the finest silk stocking in the world. The candles
lighted up Lord Steyne's shining bald head, which was fringed

---

[1]) Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 13.
[2]) Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 37.

with red hair. He had thick bushy eyebrows, with little twinkling bloodshot eyes, surrounded by a thousand wrinkles. His jaw was underhung, and when he laughed, two white buck-teeth protruded themselves and glistend savagely in the midst of the grin ..." Doch hat auch hier diese Gegenüberstellung ihre besondere Bedeutung. Wir wissen, Lord Steyne verkehrt sehr viel in Rebeccas Hause, Rawdon Crawley findet ihn eines Abends allein mit seiner Frau, die ihn, Rawdon, einstweilen im Gefängnis sitzen ließ. Man munkelte schon immer über die beiden, er jagt Lord Steyne jetzt hinaus und verstößt seine Frau. Durch die Betonung der Häßlichkeit Lord Steynes, mit dem Rebecca ein Verhältnis anknüpft, gräbt sich im aufmerksamen Leser dieser intrigenhafe, schmähliche Charakter Rebeccas stärker ein, er tritt schärfer hervor.

Wir gehen nun zu der Verzögerungstechnik Thackerays über, die ja nur eine besondere Art der Spannungstechnik, welche im Kapitel „Romanbau im Besonderen" behandelt wurde, ist. Einen typischen Fall für diese Verzögerungstechnik finden wir im 22. Kapitel von „Vanity Fair". George Osborne kommt zu dem in einem Café wartenden Dobbin, der während seines Wartens Zeichen der zunehmenden Nervosität von sich gibt, Osborne selbst wird ebenfalls als nervös dargestellt; er äußert sich auch Dobbin gegenüber, daß er vergangene Nacht nicht schlafen konnte; die beiden fahren dann in einer Kutsche zur Kirche, wo eine vierspännige Droschke wartet; jetzt wird noch das Aussehen von Jos Sedley, der auch an der Kirche ist, beschrieben und nun erst wird der geheimnisvolle Schleier durch die Worte zerrissen[1]): „.... In a word, George had thrown the great cast. He was going to be married. Hence his pallor and nervousness — his sleepless night and agitation in the morning." Ein Musterbeispiel für diese Verzögerungs- und Spannungstechnik, das uns zugleich seine Vorliebe für die Kontrasttechnik zeigt, mag am Schlusse dieser Betrachtungen Thackerays in aller Ausführlichkeit zitiert werden. Im 43. Kapitel von „Vanity Fair" wird uns Dobbins Treiben in Indien geschildert. Ein Brief von seiner Schwester kommt. Beachtenswert ist nun, wie Thackeray uns von dem wesentlichen Inhalt des Briefes Mitteilung macht[2]): „.... There were home letters bearing an earlier postmark than that of the former packets (Amelias Brief kam damit an), and as Major Dobbin recognised among his the handwriting of his sister, who always crossed and recrossed her letters to her brother, — gathered together all the possible bad news which she could collect, abused him and read him lectures with sisterly frankness, and always left him miserable for the day after

---

[1]) Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 22.
[2]) Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 43.

„dearest William" had achieved the perusal of one of her epistles — the truth must be told that dearest William did not hurry himself to break the seal of Miss Dobbin's letter, but waited for a particularly favourable day and mood for doing so ..." Durch diese lange Ausführung ist die Erwartung des Lesers gesteigert, er ahnt schon, daß in dem Brief etwas Wichtiges steht. Drei Tage später verbrachte Dobbin den Abend im Hause O'Dowds und kehrt zur gewöhnlichen Zeit nach Hause zurück. „... There on his table, his sister's letter lay reproaching him. He took it up, ashamed rather of his negligence regarding it, and prepared himself for a disagreeable hour's communing with that crabbed — handed absent relative... It may have been an hour after the Major's departure from the Colonel's house — Sir Michael was sleeping the sleep of the just; Glorvina had arranged her black ringlets in the innumerable little bits of paper, in which it was her habit to confine them; Lady O'Dowd too, had gone to her bed in the nuptial chamber, on the ground floor, and had tucked her musquito curtains round her hair form, when the guard at the gates of the Commanding officier's compound beheld Major Dobbin, in the moonlight, rushing towards the house with a swift step and a very agitabted countenance, and he passed the sentinel and went up to the windows af the Colonel's bedchamber (beachte hier auch seine Technik des Kontrastes: alles ist wie gewöhnlich, nur Dobbin ist ungewöhnlich). „O'Dowd-Colonel" said Dobbin, and kept up a grat shouting... Er bittet um Urlaub „In the postscript of Miss Dobbin's cross-letter, the Major had just come upon a paragraph to the following effect: — „I drove yesterday to see your old acquaintance, Mrs. Osborne. The wretched place they live at, since they were bankrupts, you know — Mr. S., to judge from a brass-plate on the door of his hut (it is little better) is a coal merchant. The little boy, your godson, is certainly a fine child, though forward, and inclined to be saucy and self-willed. But we have taken notice of him as you wish it, and have introduced him to his aunt, Miss O., who was rather pleased with him. Perhaps his grandpapa — not the bankrupt one, who is almost doting — but Mr. Osborne, of Russell Square, may be induced to relent towards the child of your friend, his erring and self-willed son. And Amelia will not be ill-disposed to give him up. The widow is consoled, and is about to marry a reverend gentleman, the Rev. Mr. Binny, one of the curates of Brompton."

Wie Thackeray legt auch George Eliot der gelegentlichen deutlichen Herausarbeitung von Gegensätzen eine große Bedeutung bei. Sie ist sich der Wirkung, die mit Hilfe dieses Kunstmittels auf den Leser ausgeübt werden kann, voll bewußt. Fällt sie doch über Wagners „Lohengrin" folgendes charakteristisches

Urteil[1]): „....it fails in one grand requisite of art based on an unchangeable element in human nature — the need for contrast." Ueberall in ihren Werken stoßen wir deshalb auf diese Gegenüberstellung zweier Situationen, zweier Menschen, zweier Anschauungen. Nur wenige Beispeile sollen hier zur Illustration herangezogen werden. Daß sie gerne zwei Personen einander gegenüberstellt, dabei aber nicht einen auf moralischer Wertung beruhenden Gegensatz herausstellt, überhaupt den Gegensatz nicht mehr in der extremen Weise, wie wir es bei Thackeray noch finden (Gut und böse; ehrlich und unehrlich usw.) durchführt, ist ohne weiteres aus ihren Romanen ersichtlich. Wir erinnern an die Personengruppierung in „Adam Bede": Adam und Arthur; Hetty und Dinah. Hier möchten wir vor allem auf Anwendungen der Gegensatztechnik aufmerksam machen, die sie von Thackeray unterscheidet, um auch hier wieder nur den für die Autorin Wesentlichen Beachtung zu schenken. Die Gegensatztechnik von G. Eliot tritt uns vor allem in zwei Arten entgegen: Erstens sie kontrastiert die Natur mit den menschlichen Empfindungen oder dem menschlichen Schicksal, zweitens sie kontrastiert die Gedanken ener Person mit der Wirklichkeit. Ein Bespiel für die erste Art: Im 35. Kapitel von „Adam Bede" beschreibt sie, wie Hetty sich auf dem Wege zur Stadt befindet um ihr Hochzeitskleid zu kaufen. Auf diesem Gange wird sie sich bewußt, daß sie weg muß, um bei Arthur Hilfe zu suchen, von dem sie ein Kind unter ihrem Herzen trägt. Die Autorin setzt nun in folgenden Worten die Schönheit der Natur mit der Bitterkeit des menschlichen Schicksals in Kontrast[2]): „...bright February days have a stronger charm of hope about them than any other days in the year... What a glad world this looks like, as one drives or rides along the valleys and over the hills. I have often thought so, when in foreign countries... I have come on something by the roadside which has reminded me that I am not in Loanshire: an image of great agony — the agony of the Cross... if there came a traveller to this world who knew nothing of the story of man's life upon it, this image of agony would seem to him strangely out of place in the midst of this joyous nature..."

Die zweite Art der Anwendung der Kontrasttechnik finden wir bei G. Eliot sehr häufig. Sie gibt die Gedanken oder Worte einer Person wieder, die deshalb mit der Wirklichkeit kontrastieren, weil die betreffende Person die Handlungen der andern Person oder die Vorgänge, die sich inzwischen abgespielt haben, nicht kennt. Der Leser jedoch kennt sie. Die Gedanken

---

[1]) Lentters of George Eliot by B. R. Brimley, Johnson: From Journal.

[2]) George Eliot: „Adam Bede", Kap. 35.

gibt sie wieder kurz ehe die betreffende Person Aufklärung übe
die ganzen Vorgänge erhält. Einige konkrete Beispiele: Kapite
27 in „Adam Bede": Adam denkt an Hetty auf seinem Wege zur
Arbeitsplatz: In der letzten Zeit war sie sehr freundlich zu ihm
er braucht also die Hoffnung nicht aufzugeben. Auf seinem Heim
wege wird er auf der Chase Farm von Mr. Craig aufgehalten[1]
„. . . .Mr. Craig detained him to tell how all the servants were t
collect at the gate of the courtyard to wish the young Spuire luc
as he rode out . . . ." dies bringt Adams Gedanken auf Arthur, al
er seinen Weg fortsetzt . . . . they (seine Gekanken) travelled bac
affectionately over the old scenes of boyish companionship, an
dwelt on Arthur's good qualities, which Adam had a pride in . .
These pleasant thoughts about Arthur brought a milder expres
sion than unsual into his keen rough face . . ." da sieht er Arthu
und Hetty, die sich eben küssen wollen, durch das Beller
seines Hundes auf ihn aufmerksam gemacht, sich rasch trennen
und nun kommt der Zusammenprall der beiden Männer[2])
„. . . he stood close in front of Arthur, with fierce eyes glaring a
him, with pale lips and clenched hands . . ." Ein anderes Beispiel
Im 36. und 37. Kapitel wird uns Hettys Verzweiflungsreise auf
ihrer Suche nach Arthur geschildert, im 38. Kapitel wird er-
zählt, daß man zuhause bei Hetty etwas beunruhigt ist wegen
ihres langen Ausbleibens; Adam macht sich nun auf die Reise,
um Hetty heimzuholen, die er bei Dinah sucht, weil sie vorgab,
zu ihr zu gehen. Adams Gefühle auf dieser Reise werden uns
geschildert: Er ist glücklich, wird doch Hetty bald seine Frau
sein; im nächsten Kapitel erfährt er von Mr. Irwine, daß sie
wegen Kindsmord angeklagt ist. Ein drittes Beispiel: Am Schluß
des 43. Kapitels desselben Romans vernehmen wir das Urteil, das
das Gericht über die Kindsmörderin Hetty ausspricht[3]) „. . . . to be
hanged by the neck till you be dead". Das 44. Kapitel schildert
uns die Rückkehr Arthurs, der von den Ereignissen, die sich in
seiner Heimat abspielten, nichts weiß. Es werden uns seine Zu-
kunftspläne geschildert, die er schmiedet, als er die Nachricht vom
Tode seines Großvaters erhält, die ihn nicht sehr betrüben
konnte. Er ist glücklich auf seiner Heimreise, heitere Zukunfts-
pläne entstehen vor seinem geistigen Auge. Die Dienerschaft
empfängt ihn mit traurig-ernsten Gesichtern, seine Tante ist
traurig, nun ja, sein Großvater ist ja gestorben; er aber kann
nicht verbergen, daß er sich wohl fühlt; er öffnet den Brief von
Mr. Irwine, der ihm Hettys Schicksal enthüllt und reitet in größter
Bestürzung weg.

George Eliot wendet die Kontrasttechnik gerne an, wo es
sich darum handelt, die Bitterkeit des Schicksals, das auf den

---

[1]) G. Eliot: „Adam Bede", Kap. 27.
[2]) G. Eliot: „Adam Bede" Kap. 27.
[3]) G. Eliot: „Adam Bede", Kap. 43.

Menschen harrt, hervorzuheben. Es kommt einem vor, als ob sie sich nicht genug tun könnte, dem Leser dieses herbe Menschenlos in der grelltsen Beleuchtung vorzuführen. Andererseits ist, wenn wir einen Vergleich mit Thackeray anstellen, zu betonen, daß, indem sie den einen Teil des Gegensatzes in das Innere des Menschen verlegt, ihr diese Kontrasttechnik als Mittel zur Enthüllung des menschlichen Innern dient, was bei Thackeray nicht unbedingt gesagt werden kann.

Bei der Kontrasttechnik versuchten wir zu zeigen, wie George Eliot den Leser über die Vorgänge aufklärt, und umgekehrt die Personen ihres Romans im Dunkeln tappen läßt. Aus dieser Tatsache heraus kann man bei George Eliot von der Anwendung einer Verzögerungstechnik eigentlich nicht sprechen. Es ist uns nur möglich, ein einziges Beispiel für die Verzögerungstechnik anzugeben. Hier läßt sie tatsächlich auch den Leser eine Weile im Ungewissen über das inzwischen Vorgefallene. Im 48. Kapitel von „Adam Bede" schildert sie zunächst ganz kurz Hettys Fahrt auf dem Schinderkarren zur Hinrichtungsstätte. Als sie dort angelangt sind[1]): „it was a shout of sudden excitement at the appearance of a horseman cleaving the crowd at full gallop. The horse is hot and distressed ... the rider looks as if his eyes were glaced by madness .... See, he has something in his hand — he is holding it up as if it were a signal. The Sheriff knows him, it is Arthur Donnithorne, carrying in his hand a hardworn release from death ..." Dieses Beispiel erinnert deutlich an Thackerays Spannungs- und Verzögerungstechnik, doch wie gesagt, es steht vereinzelt. Im allgemeinen kennt George Eliot den geheimnisvollen Schleier, der das Interesse des Lesers auf das Dahinterverborgene ansporntt, nicht. Wenn wir für den Augenblick davon absehen, daß sie das Innere ihrer Personen bloßzulegen bestrebt ist und nur den erzählenden Teil ihres Werkes in Betracht ziehen, so müssen wir fesstellen, daß sie das Interesse des Lesers auf das Geschehen selbt richtet, nicht wie Thackeray auf das Wie des Geschehens oder wie Conrad auf das Warum.

Bei George Meredith finden wir ebenfalls Beispiele für die Kontrasttechnik, wenn auch nicht in derselben Häufigkeit wie bei den bisher untersuchten Autoren. Wie Thackeray wendet er dieses Mittel gelegentlich schon in seinem Romanbau an; doch zeigt sich gerade hier der deutliche Unterschied von diesem Romancier der viktorianischen Epoche. Wenn Thackeray ganze Kapitel zueinander in Gegensatz stellt, so will er damit tatsächlich ein scharfes Bild vom realen Leben geben. Er zeigt hier das luxuriöse Leben, dessen sich die intrigenhafte und falsche Becky erfreut, dort das armselige dürftige Leben, das die redliche Amelia zu führen gezwungen ist. Er hebt aber durch diese Kontrasttechnik

---

[1]) G. Eliot: „Adam Bede", Kap. 48.

nicht die Charakterunterschiede der beiden hervor. Meredith da gegen hat es auch bei dieser Art der Kontrasttechnik vor aller darauf abgesehen, den Charakter seiner Personen heraus zugestalten. Ich denke z. B. an die Kontrasttechnik, wie sie der 7. und 8. Kapitel seines Romans „The Egoist" unterliegen. Da 7. Kapitel ist überschrieben „The Betrothed" und zeigt Clara wie sie das Joch ihrer Verlobung immer schwerer auf sich laste fühlt. Das Gespräch, das sie mit ihrem Bräutigam hat, nimm dieses drückende Gefühl nicht von ihr. Im Gegenteil! — Da nächste Kapitel trägt die Ueberschrift: „A Run With The Truant A Walk With The Master". Es zeigt uns die freie Chara, die mut willig einen Lauf mit Croßjay unternimmt, ihm nachher prak tische Lehren erteilt; und im 2. Teil ihr Gespräch mit Vernon Whitford, der mit seinen Ansichten im Gegensatz zu ihrem Ver lobten steht. Also: Hier die Gebundene, deren Fesseln sie zu schmerzen beginnen; dort die Freie, die freudig die frische Luf des Daseins genießt. Der Kontrast stellt nicht nur die innere Ver anlagung Claras in ein deutliches Licht, sondern er betont auch die Verschiedenheit der beiden Männer: Vernon Whitford und Sir Willoughby, indem ihre Ansichten in den beiden Kapiteln kontrastiert werden. Ein anderes Beispiel, das vielleicht nicht so sehr zwei Individuen als zweit Typen heraushebt, entnehme ich seinem Roman „The Ordeal Of Richard Feverel". Im 28. Kapitel wird erzählt, wie Sir Austin sich auf der Suche nach einer pas senden Frau für seinen Sohn Richard befindet; dabei sucht er zwei seiner ehemaligen Bekannten auf, deren Ansichten immer ziemlich frei waren: die Töchter des einen sind schwindsüchtig, der Sohn des andern ist ein Tölpel. „Wild Oats" sagt sich Sir Austin und bemerkt seinem Arzt gegenüber, daß er bei seinem Verleger ein Manuskript habe: „Proposal For A New System Of Education Of Our British Youth". Das 19. Kapitel führt uns den Jungen vor, wie er seine Geliebte Lucy mit seiner ersten un schuldigen Liebe umgibt. Deutlich tritt also der Gegensatz der beiden Typen heraus: der Alte, der Theorien aufstellt und aus allem theoretische Schlüsse zieht; der Junge, der sich um Theo rien nicht kümmert und seinen Gefühlen durch Handlungen Aus druck verleiht.

Andererseits kontrastiert Meredith ähnlich wie G. Eliot die Gefühle oder die Gedanken einer Person mit der Wirklichkeit. Allerdings weiß der Leser, im Unterschied von G. Eliot über diese Wirklichkeit ebenso wenig Bescheid wie die fühlende, oder denkende Person. Besondere Aufmerksamkeit möchten wir in dem folgenden Beispiel darauf richten, daß durch diesen Gegen satz gerade die zwei wesentlichsten Charakterzüge der beiden Personen beleuchtet werden: Die Geduld und Unterwürfigkeit der Schwärmerin Laetitia; der kalte Egoismus, die Unbekümmert heit um das, was nicht Wohl oder Wehe seiner Person betrifft,

von Sir Willoughby. Letzterer weiß wohl, daß er durch seine ersten Worte nach seiner Rückkehr von Amerika Hoffnung in Laetitia erregt, er denkt aber gar nicht daran, daß er durch sein Verhalten bei ihrem nächsten Zusammentreffen ihre Gefühle verletzen[1]) könnte: „... I shall see you soon. I have much to talk of, much to tell you. I shall hasten to call on your father. I have specially to speak with him." Dann Laetitias Gefühle und Gedanken: „... The starvelling of patience awoke to the idea of a feast. The sense of hunger came with it, and hope came, and patience fled. She would have rejected hope to keep patience nigh her, but surely it cannot always be winter! said her reasoning blood, and we must excuse her as best we can if she was assured by her restored warmth that Willoughby came in the order of the revolving seasons, marking a long winter past. He had specially to speak with her father, he had said. What could that mean? What but —! She dared not phrase it or view it." Unmittelbar anschließend nur ein einziger Satz: „At their next meeting she was ‚Miss Dale'. „Als sie von ihrem Vater erfährt, Willoughby habe, als er bei ihm war, die Miete des Hauses erneuert: „Laetitia said, ‚So we shall not have to leave the cottage?' in a tone of satisfaction, while she quietly gave a wrench to the neck of the young hope in her breast."

Ein Beispiel für die Verzögerungstechnik bei Meredith, das zugleich auch die Kontrasttechnik zeigt, soll hier beigefügt werden. Dabei wäre vor allem auf den Unterschied zu der Verzögerungstechnik Thackerays hinzuweisen. Thackeray zögert die Mitteilung des Ereignisses hinaus, um das Interesse des Lesers, das auf dieses Ereignis gerichtet ist, in Spannung zu halten. Meredith richtet das Interesse nicht auf das Ereignis, sondern auf den Charakter Sir Willoughbys, der sich in unserem Falle durch seine Haltung dem Ereignis gegenüber offenbart. Also das Ereignis ist nicht das Wichtige, es kann deshalb in einer Art Nebenbemerkung am Schlusse beigefügt werden; das Wichtige ist die Haltung, die der Held dem Ereignis gegenüber einnimmt, diese muß deshalb besonders herausgehoben werden. „The Egoist", Kap. 3: Sir Willoughby ist mit Miss Durham verlobt... „She (Laetitia) saw Miss Durham at Patterne on several occasions. She admired the pair. She had a wish to witness the bridal ceremony. She was looking forward to the day with that mixture of eagerness and withholdung which we have as we draw nigh the disenchanting termination of an enchanting romance, when Sir Willoughby met her on a Sunday morning." Sein auffallend freundliches Benehmen zu ihr ist beschrieben; er sollte eigentlich bei seiner Braut sein, denkt Laetitia; auch nach dem Gottesdienst kommt er zu ihr: „... One question she asked: ‚Miss Durham is well, I trust?'

[1]) G. Meredith: „The Egoist", S. 30.

And he answered: ‚Durham?' and said: ‚There is no Miss Durham to my knowledge." Am nächsten Tag holt er sie zum Spaziergang ab: „. . . .‚I am now myself', was ohne of the remarks he repeated this day . . .

At their parting, Willoughby promised Laetitia that he would call on the morrow. He did not come; and she could well excuse ihm, after her hearing of the tale.

It was a lamentable tale. He had ridden to Sir John Durham's mansion, a distance of thirty miles, to hear, on his arrival, that Constantia had quitted her father's house two days previously on a visit to an aunt in London, and had just sent word that she was the wife of Captain Oxford, hussar, and messmate of one of her brothers. . . ."

Arnold Bennett: Ein einziges Beispiel für seine Kontrasttechnik soll hier angeführt werden, um auf einen Wesenszug seines Romans aufmerksam zu machen. Bei den bisherigen Autoren war festzustellen, daß sie die Kontrasttechnik hauptsächlich da anwenden, wo sie etwas ihnen wesentlich Erscheinendes in ein besonders scharfes Licht rücken wollen. Bennett wendet, wie das folgende Beispiel zeigt, die Kontrasttechnik gelegentlich an, um seiner zynischen Ader ungehemmten Lauf zu lassen. Diesem Zynismus begegnen wir immer wieder im Laufe seines Romans. Er nimmt, so könnte man fast sagen, eine ähnliche Stellung ein, wenn auch nicht in demselben Umfang, wie der Comic Spirit im Meredith'schen Roman, und er dient wie dieser zur Beleuchtung der inneren Züge der betreffenden Personen. Wenn also im folgenden Beispiel Bennett durch die Kontrasttechnik eine zynische Beleuchtung erzielt, so erreicht er damit zugleich, daß Charakterzüge seiner Personen in ein schärferes Licht gerückt werden, daß das, was sie innerlich bewegt, deutlich heraustritt.

Im 5. Kapitel von „The Old Wive's Tale" zeigt er uns die Methodisten in ihrer Kapelle versammelt, erzählt uns von den feierlichen 10 Minuten der Messe und beschreibt uns die Erscheinung, die vor dem geistigen Auge der im Gebete Versenkten entsteht[1]): „And there floated before them, in the intense and prolonged silence the clear vision of Jehovah on a throne, a God of sixty or so with a moustache and a beard, and a non-committal expression which declined to say whether or not he would require more bloodshed . . . . , and afar off was an obscene monstrosity, with cloven hoofs and a tail, very dangerous and rude and interfering . . . Once a year, for ten minutes by the clock, you knelt thus, in mass, and by meditation convinced yourself that you had too much sense to swallow his (des Teufels) wicked absurdities. And the hour was very solemn, the most solemn of all the hours." Und nun läßt er seinem Zynismus Spielraum, in-

[1]) A. Bennett: „The Old Wives' Tale" 5. Kapitel.

dem er betont, wie sich die Glieder der Baines-Familie in diesen 10 Minuten nicht mit überirdischen, sondern im Gegenteil mit sehr irdischen Dingen befassen[1]): „...Strange that immortal souls should be found with the temerity to reflect upon mundane affairs in that hour!... And among them the inhabitants of the Baines family pew! Who would have supposed that Mr. Povey, a recent convert from Primitive Methodism in King Street to Wesleyan Methodism on Duck Bank, was dwelling upon window-tickets and the injustice of women, instead of upon his relations with Jehovah and the tailed one? Who would have supposed that the gentle-eyed Constance, pattern of daughters, was risking her eternal welfare by smiling at the tailed one, who, concealing his tail, had assumed the image of Mr. Povey? Who would have supposed that Mrs. Baines, instead of resolving that Jehovah and not the tailed one should have ultimate rule over her, was resolving that she not Mr. Povey should have ultimate rule over her house and shop?" ... Wir sehen, ein ganz deutliches Hervorkehren des Gegensatzes, das seine Wirkung nicht verfehlt. Er verstärkt diese Wirkung noch, indem er nun Sophia zunächst in Gegensatz zu der übrigen Familie setzt, behauptet, daß sie sich tatsächlich mit unsterblichen Dingen beschäftige und nun, indem er den Leser in diesem Glauben läßt, einen kurzen Abriß ihres seitherigen enttäuschungsreichen Lebens gibt und am Schlusse wiederum behauptet, daß sie in der Religion ihren Trost gefunden habe; und nun plötzlich fesstellt, daß Gerald Scales wieder erschienen sei und daß sich eigentlich jetzt, während dieser feierlichen zehn Minuten, die der inneren Versenkung gewidmet sind, ihre Gdanken um ihn drehen. In Sophias Fall finden wir also eine doppelte Kontrasttechnik angewandt: zuerst wird sie im Gegensatz zu der übrigen Familie gesetzt, dann wird dieser Gegensatz wieder aufgehoben; verstärkt wird die Wirkung des Ganzen durch die Anwendung der Verzögerungstechnik: es dauert eine geraume Zeit bis wir erfahren, daß diese „immortal things" mit denen sie sich beschäftigt, Liebe, Glück, Hoffnung usw. sind..." Sophia alone in the corner next to the wall, with her beautiful stern face pressed convulsivily against her hands, was truly busy with immortal things..." und nun der Abriß aus ihrem Leben, die Enttäuschung, die es ihr brachte und: „She took to religion, and her conscientous Christian virtues, practised with stern inclemency, were the canker of the family. Thus a year and a half had passed..." und nun erst erklärt er, daß Gerald Scales am heutigen Tage wieder erschienen ist...." and now she was in chapel, with Constance by her side and Gerald Scales in her soul! Happy beyond previous conception of happiness! Wretched beyond an unutterable woe! And none

[1]) Bennett: „The Old Wives' Tale" 5. Kapitel.

knew! What was she to pray for? To what purpose and end ought she to steel herself? Ought she to hope, or ought she to despair?..."

Im Folgenden soll ein Beispiel für die Verzögerungstechnik gegeben werden, die wir bei Bennet öfters vorfinden. Durch diese Technik weiß er wie Thackeray die Spannung des Lesers auf das Geschehene zu richten. Er deutet an, daß etwas Besonderes vorgegangen ist, zögert aber die Mitteilung dieses Besonderen hinaus. Im 5. Kapitel des 2. Buches von „The Old Wives Tale" wird uns erzählt, wie Cyril, der Sohn der Poveys eines Nachts zu seinem Vater kommt und ihn darauf aufmerksam macht, daß Sand gegen die Fenster geworfen werde. Unten steht Samuels Vetter Daniel, der ihn mit in sein Haus nimmt, ihm erzählt, daß seine Frau trinke; heute Nacht, als er mit einem späteren Zug von einer Geschäftsreise heimgekehrt sei, habe er seinen fieberkranken Sohn mit einem gebrochenen Fuß auf der Treppe liegend gefunden, unfähig sich zu bewegen, während seine Frau sinnlos betrunken dagelegen sei. Nun wird in Einzelheiten geschildert wie Samuel mit seinem Vetter durch dessen Haus geht, nach dem Zimmer von dessen Sohn; und wie er Daniel fragt, ob er denn keinen Arzt geholt habe und als dieser verneint, bei sich denkt, daß dieses Ereignis Daniel beinahe vom Verstande gebracht habe, sonst hätte er doch diese notwendigen Maßnahmen getroffen, anstatt ihn mitten in der Nacht aus dem Bette zu holen. Schließlich fragt er ihn, wo seine Frau sei[1]). „Happen you'd better go and have a look at her"... und nun wird uns der Anblick der auf dem Sofa liegenden, schmutzigen Frau geschildert und in Gegensatz gestellt zu ihrem an der Türe stehenden reinlichen, stattlichen Manne; ferner wird ihr jetziges Aussehen in Gegensatz gestellt zu ihrem früheren, in den ersten Jahren ihrer Ehe, woran sich Samuel erinnert und nun erst: „He (Samuel) remained master of himself and approached her; then stopped:

„But —" he stammered.

„Aye, Sam'l, lad!" said the old man from the door. „I doubt I've killed her"... Jetzt erst erfahren wir das von Daniel begangene Verbrechen. Wir erleben also die Vorgänge dieser Nacht in allen Einzelheiten wieder, so wie sie Samuel erlebte. Alles, was der Mitteilung des eigentlichen Ereignisses vorausging, beobachten wir wie Samuel es beobachtete. Die Verzögerungstechnik entsteht hier also ganz natürlich, indem der Autor die Dinge lediglich vom Standpunkt Samuels aus beschreibt. Wir machen darauf aufmerksam, daß es bei Thackeray anders ist. Wir erinnern an das zitierte Musterbeispiel. Wir erfahren dort das Ereignis, das Dobbin durch den Brief seiner Schwester mit-

[1]) A. Bennett: „The Old Wives' Tale", 2. Buch, 5. Kapitel.

geteilt wird, nicht im selben Augenblick, in dem er es erfährt, sondern wir beobachten zunächst seine Reaktion auf diese Mitteilung hin; die Spannung wird dadurch noch verstärkt. Interessant ist es, hier einen Vergleich mit Meredith anzustellen. Auch bei ihm beobachten wir zunächst die Haltung Sir Willoughbys einem Ereignis gegenüber und erfahren erst nachher das Ereignis selbst. Im Gegensatz zu Thackeray ist jedoch bei Meredith die Haltung des Helden das Wichtige, nicht das Ereignis. Darauf machten wir ja schon aufmerksam. Auch bei Bennett ist das Ereignis selbst eigentlich nicht das Wichtige, es ist nur wichtig, weil es uns durch die Stellung, die Samuel ihm gegenüber einnimmt, Samuels wahres Wesen enthüllt, wie ja die Folge dieses 5. Kapitels des 2. Buches deutlich zeigt. Diese Stellung wird jedoch erst in den folgenden Abschnitten dieses Kapitels ausgeführt, während sie bei Meredith (in dem dort angegebenen Beispiel) in ein paar kurzen Worten vorweggenommen ist. Bennett ist eben ein Meister der realistischen Kleinmalerei, Meredith ein Meister der Stoffkondensierung. Darüber später noch einiges.

Bei John Galsworthy sollen einige Beispiele für seine Kontrasttechnik Erwähnung finden, da wir diese bei ihm so häufig angewandt finden, daß wir hier nicht darüber hinweggehen können, ohne einige Worte zu sagen. Eine deutliche Gegenüberstellung von Forsytes und Leuten wie Bosinney findet im 8. Kapitel des 1. Teiles von „The Man Of Property" statt: „All Forsytes, as is generally admitted, have shells, like that extremely useful little animal which is made into Turkish delight; in other words, they are never seen, or if seen would not be recognized, without habitats, composed of circumstance, property, acquaintances, and wives, which seem to move along with them in their passage through a world composed of thousands of other Forsytes with their habitats. Without a habitat a Forsyte is inconceivable — he would be like a novel without a plot, which is well-known to be an anomaly.

To Forsyte eyes Bosinney appeared to have no habitat, he seemed one of these rare and unfortunate men who go through life surrounded by circumstance, property, acquaintances, and wives that do not belong to them." Bemerkenswert ist die scharfe Gegenüberstellung der beiden Klassenvertreter unter Verwendung derselben Substantive: habitat, circumstance, property, acquaintances, wives, wodurch der Gegensatz zwischen den Beiden grell beleuchtet wird.

Ein anderes Beispiel entnehmen wir demselben Roman. Im 6. Kapitel des 2. Teiles wird uns eine Zusammenkunft von Old Jolyon mit dessen aus dem Forsyte-Kreise verstoßenen Sohne Young Jolyon in dem Zoologischen Garten gezeigt. Dabei gibt der Autor die Gedanken der beiden wieder, wie sie sie beim An-

blick der ihrer Freiheit beraubten Tiere haben. Young Jolyon[1]): „To shut up a lion or tiger in confinement was surely a horrible barbarity".

Old Jolyon: „In his eyes, as in the eyes of all Forsytes, a state of captivity far outweighed the inconvenience of imprisonment to beasts, whom God had so improvidently placed in a state of freedom. It was for the animals' good, removing them at once from the countless dangers of open air and exercise, and enabling them to exercise their functions in the guaranteed conclusion of a private compartment."

Zu beachten ist, daß in beiden Beispielen durch diese Kontrasttechnik weniger ein Charakterunterschied als ein Klassenunterschied herausgearbeitet wird. Vor allem kommt das bei den Forsytes deutlich zum Ausdruck, da sie direkt als Verkörperer einer Klasse dargestellt werden, während ihnen der andere als außenstehend gegenübergestellt wird. Der Autor drückt damit eindeutig aus, daß die Klasse der Forsytes eben die überwiegende Zahl der damaligen Menschheit umfaßt und daß sie ihren Stempel der damaligen Zeit aufgeprägt haben. Er beleuchtet also durch diese Kontrasttechnik, wie wir sie in den zwei oben zitierten Beispielen finden, den herrschenden Zeitgeist.

Ein ähnliches Beispiel findet sich in seinem Roman „The Patrician", in dem er natürlich nicht den Zeitgeist, sondern, wie ja der Titel schon andeutet, den Geist der englischen Aristokratie herausarbeiten will. Es wird deshalb im folgenden Beispiel Lady Casterly als außenstehend, alleinstehend, dem Volke, das nach einer Volksregierung lechzt und gierig auf die Reden seiner Vertreter lauscht, gegenübergestellt. — Sozialisten ziehen an Lady Casterlys Hause vorbei; sie sagt, sie wolle sie hören und geht in den Garten, wobei der Autor bemerkt[2]): „The slight, steel-coloured figure with steel-coloured hair, was more arresting in its immobility than all the vociferations and gestures of the mob ..." Dann wird in einem Satz der ungefähre Inhalt der Rede gegeben (das Volk müsse die Regierung in die Hand nehmen), worauf der Autor fortfährt: „Lady Casterley turned her head: ‚He ist talking nonsense, Clifton. It is going to rain. I shall go in." Das aristokratische Wesen Lady Casterlys, die eine ganze Klasse verkörpert, tritt durch diese Gegenüberstellung scharf heraus. Ihre unbewegliche, steife Haltung hebt sich deutlich von dem aufgeregten Wesen der johlenden Menge ab. Ihre schneidend-kalten, verächtlichen Worte, als ihr der Inhalt dieser Rede bewußt wird, stehen in schroffem Gegensatz zu dem Begeisterungsfeuer des gläubigen Volkes.

---

[1]) John Galsworthy: „The Man Of Property", 2. Teil. 6. Kap.
[2]) J. Galsworthy: „The Patrician", Kap. 2.

Es war uns darum zu tun, an diesen Beispielen zu zeigen, daß Galsworthy durch seine Gegenüberstellung den Geist einer bestimmten Klasse, in den ersten zwei Fällen sogar den Geist einer bestimmten Zeit schärfer und sichtbarer herausstellen will. Es wurde schon bei anderer Gelegenheit auf diesen Wesenszug des Galsworthy'schen Romans hingewiesen. Seine Romanfolge „The Forsyte Saga" stellt den viktorianischen Zeitgeist in seiner Blütezeit und in seinem Verfall dar. Doch darf deshalb nicht die Vermutung entstehen, daß Galsworthy seine Personen nur Mittel zum Zweck sind, alle nach bestimmten Modellen geschnitzt, um diesem Zeitgeist möglichst eindeutigen und klaren Ausdruck zu verleihen. Im Gegenteil, seine Personen sind zwar Verkörperer einer Klasse oder einer Zeit, aber sie sind auch Individuen: äußerst lebendig und mannigfaltig, nicht einseitig hölzern. Diese Lebendigkeit seiner Forsyte-Figuren erreicht er hauptsächlich dadurch, daß er die individuelle Verschiedenheit dieser Vertreter e i n e r Klasse oder e i n e s Zeitgeistes stark unterstreicht. Ich erinnere nur daran, wie er gelegentlich den alten Jolyon der Forsyte-Klasse gegenüberstellt, indem er auf unforsyte'sche Züge im Wesen dieses Mannes aufmerksam macht. Zwei Beispiele sollen dies illustrieren; bei beiden handelt es sich um die Wiedergabe des Gedankenganges von Old Jolyon. Beachtenswert ist, wie zunächst die Gedanken Old Jolyons in der Forsyte'schen Richtung verlaufen, dann plötzlich eine ganz andere Richtung einschlagen, wobei dann der Autor betont, daß sie das Forsyte'sche Fahrwasser verlassen haben und um Dinge sich drehen, die außerhalb des Gesichtskreises der Forsytes liegen. Durch diese Gegenüberstellung beleuchtet Galsworthy also einerseits Wesenszüge des Individuums Old Jolyon, andererseits Wesenszüge der Forsytes als Vertreter einer Klasse.

Im 2. Kapitel des ersten Buches von „The Man of Property" folgen wir Old Jolyon auf seinem Wege zur Oper. Er beobachtet den großen Verkehr und denkt dabei in echt Forsyte'scher Weise[1]): „The hotels must be doing a tremendous business, he thought. A few years ago there had been none of these big hotels. He made a satisfactory reflection on some property he had in the neighbourhood. It must be going up in value by leaps and bounds! What traffic!" Diesem Forsyte'schen Gedanken werden nun anschließend ganz andere Gedanken Old Jolyons gegenübergestellt: „But from that he began indulging in one of those strange impersonal speculations, so uncharacteristic of a Forsyte, wherein lay, in part, the secret of his supremacy amongst them. What atoms men were, and what a lot of them! And what would become of them all?" Im 7. Kapitel desselben Romans und desselben Buches sehen wir Old Jolyon von seinem Besuch bei

[1]) J. Galsworthy: „The Man of Property", 1. Buch, 2. Kap.

seinem Sohne zurückkehren. Indem er sich schlafend stellt, beobachtet er seinen Diener und denkt u. a.: „... he — didn't care a pin a-bout his master!

But then against his will, came one of those moments of philisophy which made Old Jolyon different from other Forsytes: After all why should the man care? He wasn't paid to care, and why expect it? In this world people couldn't look for affection unless they paid for it. It might be different in the next — he didn't know, he couldn't tell!"

Bei Joseph Conrad finden wir die Kontrast- und die Verzögerungstechnik nicht so reichlich angewandt, wie sich eigentlich erwarten ließe. Was die letztere anbetrifft, so wurde ja bereits festgestellt, daß Conrad sehr oft die Mitteilung eines eigentlichen Ereignisses vorwegnimmt und dem Leser die Frage in den Mund legt: Warum ist das geschehen? Ein typisches Beispiel dafür findet sich in seinem „Lord Jim". Marlow schildert im 6. Kapitel den bei der Verhandlung des „Patna"-Falles anwesenden Brierly, der sich während der ganzen Verhandlung scheinbar kolossal langweilt, da er ungeheuer selbstbewußt zu sein scheint: „... The sting of life could do no more to his complacent soul than the scratch of a pin to the smooth face of a rock ... his self-satisfaction presented to me and to the world a surface as hard as granite. He committed suicide very soon after ..." Unmittelbar drängt sich dem Leser die Frage auf: Ja warum denn? Joseph Conrad teilt uns das nicht mit, er deutet es nur an, indem er Brierly von einer andern Seite aus beleuchten läßt. Diese Technik kann also nicht als Verzögerungstechnik bezeichnet werden. Den Vorgang selbst stellt er in wenigen Worten eindeutig dar, dagegen den inneren Grund, der seine Menschen zu einer bestimmten Tat trieb, den umhüllt er mit einem geheimnisvollen Schleier, den er aber nie ganz zerreißt, sondern den er nur für den aufmerksamen Leser etwas lüftet oder durchsichtiger macht. Doch ein Beispiel für die Verzögerungstechnik Conrads soll auch hier Erwähnung finden. Am Schluß des zweiten Kapitels von „Chance" erzählt uns Marlow, wie Fyne ihn besuchte, um ihm Mitteilung über das spurlose Verschwinden der Freundin seiner Frau zu machen[1]): „And it was a fine day; a delicious day, with the horror of the Infinite veiled by the splendid tent of blue ... I love such days. They are perfection, for remaining indoors. And I enjoyed it temperamentally in a chair, my feet up on the sill in the open window, a book in my hands and the murmured harmonies of wind and sun in my heart making an accompaniment to the rhythms of my author.Then looking up from the page I saw outside a pair of grey eyes thatched by ragged yellowy-white eyebrows gazing at me solemnly over the toes of my

[1]) J. Conrad: „Chance", 1. Buch, 2. Kap.

slippers. There was a grave, furrowed brow surmounting that portentous gaze, a brown tweed cap set far back on the perspiring head.

„‚Come inside', I cried...

... Even before he sat down he gasped out — 'We've heard-midday post!

„Gasped out! The grave, immovable Fyne of the Civil Service gasped. This was enough, you'll admit, to cause me to put my feet to the ground swiftly. That fellow was always making me do things in subtle discord with my meditative temperament. No wonder that I had but a qualified liking for him. I said with just a suspicion of jeering tone. —

„'Of course. I told you last night on the road that it was a farce we were engaged in.

„He made the little parlour resound to its foundations with a note of anger positively sepulchral in its depth of tone. ‚Farce be hanged.' ‚She has bolted with my wife's brother, Captain Anthony.' This outburst was followed by complete subsidence. He faltered miserably as he added from force of habit: ‚The son of the poet, you know.'"

Es läßt sich hier eine Parallele zu der Verzögerungstechnik Bennetts aufstellen. Wir sagten bei dem dort angegebenen Beispiel, daß diese Verzögerungstechnik natürlich wirke, weil die Dinge, die in jener verhängnisvollen Nacht auf Samuel Povey einwirken, von seinem Standpunkt aus dargestellt sind; wie er sie erlebte, wie er sie empfand, werden sie vor das Auge des Lesers gerückt. Genau so ist es hier. Marlow stellt alles von seinem Gesichtspunkt aus dar, schildert uns seine Empfindungen, die der Mitteilung des Ereignisses vorausgingen, die infolgedessen hinausgezögert wird. Wir haben jedoch zu zeigen versucht, daß diese Technik im Conrad'schen Roman viel organischer wirkt als im Bennett'schen, weil sie mit der Erzählungstechnik Conrads überhaupt verbunden ist, mindestens wenn der von Conrad aufgestellte Gewährsmann Marlow aus seiner eigenen Erfahrung Selbsterlebtes wiedergibt. (Vgl. dazu Kapitel: „Romanbau im Besonderen"). Wir können dabei jedoch nicht mehr von einer eigentlichen Verzögerungstechnik sprechen, da der Autor eigentlich nicht die Mitteilung eines Ereignisses hinauszögert, sondern es genau in den einzelnen Abschnitten, in denen es Marlow offenbar wurde, wiedergibt. Wir sprechen deshalb hier besser von der Spannungstechnik Conrads, über die wir ja schon das Wesentliche in dem Kapitel „Romanbau im Besonderen" dargelegt haben.

Es bleibt noch einiges über Conrads Kontrasttechnik zu sagen. Wir haben bereits Beispiele für die Gegenüberstellung (bei Brierly und bei Captain Whally) angegeben. Durch den Kontrast wurde dort das Interesse des Lesers für die betreffende

Person wachgerufen. Es finden sich jedoch in seinen Romanen auch andere Beispiele für die Kontrasttechnik. Einmal dient sie ähnlich wie bei Meredith, dazu um einen Charakterzug einer bestimmten Person in ein scharfes Licht zu rücken. Ein Beispiel dafür findet sich in seinem Roman „Chance", im 4. Kapitel, das sich mit der Erzieherin Floras beschäftigt. Marlow stellt dort die Frage: „And meantime what had the governess (out of a nobleman's family) so judiciously selected (a lady, and connected with well-known country people as she said) to direct the studies, guard the health, form the mind, polish the manners, and generally play the perfect mother to that luckless child, what had she been doing?" Diese Aufzählung der Attribute und der verschiedenen Aufgaben der Erzieherin dient hier zur Kontrastwirkung, da er gleich anschließend schildert, daß sie fieberhaft packt um ja ihrem Zögling, der Tochter des ruinierten Mannes, nichts Wertvolles zurückzulassen. Dabei erwähnt Marlow einen Einzelfall ausführlich, der den Kontrast noch stärker heraushebt und ein schärferes Licht auf den Charakter dieser stellvertretenden Mutter wirft: „... but the photograph of Flora de Barral, with the loving inscription, which stood on her writing-desk ... she neglected to take. Having accidentally, in the course of her operations, knocked it off on the floor, she let it lie there after a downward glance ..."

Ferner benützt Conrad die Kontrasttechnik gelegentlich, um einen Vorgang oder die visuelle Darstellung eines Bildes in ein schärferes Licht zu rücken. Für den ersten Fall erinnere ich an ein schon bei anderer Gelegenheit zitiertes Beispiel aus „Lord Jim". Im 3. Kapitel wird dort das dem Wache haltenden Jim innewohnende Sicherheitsgefühl betont; nichts wird versäumt, um dieses Gefühl Jims zu rechtfertigen, die ruhige See wird beschrieben, der wolkenlose Himmel, der komische Streit an Bord zwischen dem Kapitän und dem betrunkenen zweiten Ingenieur und gleich darauf erhält die „Patna" ihren vermeintlichen Todesstoß. Für den zweiten Fall soll ein Beispiel aus demselben Roman angeführt werden. Marlow beschreibt die drei Gruppen von Personen auf der dem sicheren, jeden Augenblick erwarteten Untergang geweihten „Patna". Das gezeichnete Bild gewinnt an Schärfe durch diese Gegenüberstellung der drei Gruppen[1]): „He (Jim) stood on the starboard side of the bridge, as far as he could get from the struggle for the boat, which went on with the agitation of madness and the stealthiness of a conspiracy. The two Malays had meantime remained holding to the wheel. Just picture to yourselves the actors in that, thank God! unique episode of the sea, four beside themselves with fierce and secret exertions, and three looking on in complete immobility,

[1]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 8.

above the awnings covering the profound ignorance of hundreds of human beings, with their weariness, with their dreams, with their hopes, arrested, held by an invisible hand on the brink of annihilation ..." Und noch einmal bringt Marlow im nächsten Kapitel eine ähnliche Gegenüberstellung[1]): „He (Jim) told me that each time he closed his eyes a flash of thought showed him that crowd of bodies, laid out for death, as plain as daylight. When he opened them, it was to see the dim struggle of four men fighting like mad with a stubborn boat. ‚They would fall back before it time after time, stand swearing at each other, and suddenly make another rush in a bunch ... Enough to make you die laughing,' he commented with downcast eyes .. ." Dort die schlafenden, nichtsahnenden, dem sicheren Tode verfallenen Pilger; hier der grotesk-komische Kampf der für das Leben des Schiffes und der Passagiere verantwortlichen Männer, die die Todesangst erfaßt hat. Durch dieses Hervorkehren des Kontrastes gewinnen die vor Jims Augen sich abspielenden Vorgänge an Schärfe und Deutlichkeit. Die Visualität das Dargestellten wird verstärkt. Das Bild wird plastischer und bekommt eine Seele. Wie eine plastische Figur erst dann ein wahres Kunstwerk ist, wenn sich aus den geformten Zügen die Seele des dargestellten Menschen erahnen läßt, so will Conrad durch diese Zeichnung der äußeren Züge die Seele des Bildes ahnen lassen. Nicht will er durch eine grotesk-komische Verzerrung die Lachmuskeln seiner Leser in Bewegung setzen, sondern indem er hinter den grotesk-komischen Zügen des ernste und tief gefurchte Antlitz des Todes zeigt, appelliert er an ein tieferes Gefühl seiner Leser. Die Seele eines Bildes, die Seele einer Person, die Seele eines Vorgangs will Conrad enthüllen; es genügt ihm nicht die Oberflächen dieser Dinge zu zeigen. Das obige Beispiel illustiert in seiner Weise wie Conrad, dem Maler und Plastiker vergleichbar durch das Zeichnen und Formen äußerer Züge die Seele seiner Menschen und Dinge zu erfassen versucht. Hier steht er, wie schon betont wurde, im Gegensatz zu Meredith. Hier liegt auch der Grund für die Zweigipfligkeit des Conrad'schen Romans. Mit der Exaktheit des großen Künstlers führt er die Züge seiner Geschichte aus, beschreibt er die Ereignisse, die im Leben seiner Personen eintreten, beleuchtet Haltung und Miene, mit denen sie aus den Versuchungen des Lebens heraustreten und aus der vollendeten Zeichnung blickt uns die Seele seiner Personen und Dinge entgegen.

---

[1]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 9.

II. Veränderung des epischen Standpunktes.

Wenn wir uns im ersten Abschnitt dieses Kapitels die Aufgabe stellten, der Stoffgestaltung dienende Kunstmittel, die von allen Autoren in ähnlicher Weise angewendet werden, einer Betrachtung zu unterziehen, so sollen im zweiten Abschnitt Gestaltungs- und Charakterisierungsmethoden herausgestellt werden, die im Laufe der Romanentwicklung eine tatsächliche Umwandlung erfahren haben. Schon im ersten Abschnitt wurde auf die Verschiedenheit der Anwendung der dort betrachteten Technikarten bei den verschiedenen Autoren hingewiesen und dabei jeweils auf einen Wesenszug des betreffenden Autors aufmerksam gemacht. Der zweite Abschnitt soll nun vor allem unter dem Gesichtspunkt der Romanentwicklung stehen. Wenn an den Darstellungsmethoden eine Veränderung festgestellt werden kann, liegt der Schluß nahe, daß der Roman selbst eine Umwandlung erfahren hat, daß der Romancier der neueren Zeit etwas anderes will als der Romancier der viktorianischen Epoche. Dies zu zeigen ist ja schließlich die Aufgabe der ganzen vorliegenden Arbeit und ist im Besonderen die Aufgabe dieses Abschnitts. Es konnte nicht verhindert werden, daß in diesem Abschnitt gelegentlich auf bereits Ausgeführtes angespielt bezw. zurückgegriffen wird.

Thackeray will das Leben darstellen wie es ist. Alles was der Realität des Lebens nicht entspricht, vermeidet er in seinem Roman. Er will dem Leser nicht herrliche Phantasiegebilde vorgaukeln, um ihn für einige Stunden der Schwere dieser Erde zu entrücken, sondern er will ihn im Gegenteil gerade auf dieser Erde festhalten. Thackeray ist Realist und seine Darstellung ist realistisch. Wie Stendhal liebt er die Intrigen, die sich in der Gesellschaft oder gar am Hofe abspielen, zu beschreiben. In seinem Roman „Vanity Fair" stellt er dieser Beschreibung der Gesellschaft das armselige Leben Amelias gegenüber um nicht ein einseitiges Bild vom Leben zu geben. Keineswegs reizen ihn Einzelheiten zu einer detaillierten Beschreibung, wodurch er sich deutlich von den Realisten Flaubert und, wie wir später sehen werden Bennett unterscheidet, sondern die allgemeinen Aspekte des Lebens: Intrigen, Ränke, Erfolg, Ehrlichkeit, Unglück, Armseligkeit nehmen sein Interesse in Anspruch. Seine Methode ist nicht die analytische, er zergliedert nicht die Gefühle seiner Personen, sondern er beschreibt sie. Er ist in erster Linie Erzähler, nicht Analytiker. Als wir den Bau seines Romans einer Betrachtung unterzogen, versuchten wir zu zeigen, welch peinliche

Sorgfalt er anwendet, um seine Erzählung künstlerisch wirksam zu gestalten. Er beschreibt die ganzen Vorgänge von seinem Standpunkt aus und kann nicht umhin, durch dauernde Unterbrechungen mit seiner Allwissenheit als Schöpfer zu prahlen. Um noch einmal zusammenfassend das Wesentlichste zu betonen: Thackeray erzählt; er schildert die Vorgänge, stellt sie nicht dar, als ob sie sich in der Gegenwart abspielten, will also nicht wie der Dramatiker die Gegenwartsillusion hervorbringen (wir erinnern hier an den Abschnitt „Bedeutung der Zeit im Roman"); und er schildert sie von seinem Standpunkt aus; mit der Allwissenheit des Schöpfers lenkt er das Schifflein seiner Erzählung, beleuchtet er die Geschicke seiner Personen. Einige Belege für die letztere Behauptung sollen hier angeführt werden. Am Schluß des 14. Kapitels von „Vanity Fair" wird uns gezeigt, wie Becky den Antrag von Sir Pitt Crawley ablehnt mit den Worten: „O sir — J'am married already". Im nächsten Kapitel erzählt er nun, daß Miss Crawley zu gerne wissen würde, ob die Vermutungen ihrer Dienstboten, die von einem „previons attachment" sprechen, richtig sind. Wenn sie es auch nicht erfährt, so will ich doch dem Leser den wahren Sachverhalt aufdecken, meint der Autor, wenn er anschließend sagt[1]): „If, a few pages back, the present writer claimed the privilege of peeping into Miss Amelia Sedley's bedroom, and understanding with the omniscience of the novelist all the gentle pains and passions which were tossing upon that innocent pillow, why should he not declare himself to be Rebecca's confident too, master of her secrets, and seal-keeper of that young woman's conscience?" Immer wieder betont Thackeray innerhalb seines Romans diese Allwissenheit in ähnlicher Weise.

Nachdem oben Allgemeines und Wesentliches über Thackerays Darstellung gesagt wurde, soll hier noch auf einige Besonderheiten aufmerksam gemacht werden. Es ist dies die Verwendung einer der Filmtechnik ähnlichen Methode und die Anwendung der point-de-vue-Technik. Wir geben zu, daß Beides bei Thackeray keine wesentliche Rolle spielt, nur ganz vereinzelt zu finden ist; wir lenken das Augenmerk des Lesers nur darum auf diese Besonderheiten, weil beide Arten später einen derartigen Umfang angenommen haben, daß sie die traditionellen Darstellungsmethoden fast vollständig verdrängten. Der Dramatiker ist an die Bühne gebunden, er muß infolgedessen einen Vorgang in einer gewissen Abgeschlossenheit darstellen, um in einer zweiten Szene einen andern Vorgang, der womöglich an einem ganz andern Orte sich abspielt, zu zeigen. Er kann nicht die Darstellung des ersten Vorgangs unterbrechen, um einiges aus dem zweiten Vorgang einzuschieben und dann wieder mit

[1]) Thackeray: „Vanity Fair", 14. Kap.

der Darstellung des ersten Vorgangs fortfahren. Er kann das mindestens nicht innerhalb einer Szene. Diese Regel gilt für das Drama im allgemeinen. Nun haben wir aber bereits in anderer Beziehung auf eine Ausnahme hingewiesen, auf Bruckner's „Elisabeth von England". Hier werden tatsächlich innerhalb einer Szene zwei Vorgänge, die sich an verschiedenen Orten abspielen gezeigt. Beide Vorgänge finden zu gleicher Zeit statt. Die Gleichzeitigkeit kann natürlich nur durch ein Nacheinander suggeriert werden. Zuerst hören wir Philip, dann Elisabeth, dann wieder Philip und wieder Elisabeth usw. Dieses Abbrechen bei der Darstellung eines Vorgangs durch einige kurze Bilder aus einem andern um gleich wieder mit der Darstellung des ersten fortzufahren, nenne ich Filmtechnik. Im Film besteht die Möglichkeit, zwei Vorgänge in dieser Weise parallel zu schalten, oder, was das Häufigere ist, die Darstellung eines Hauptvorgangs durch einige Bilder aus einem anderen Vorgang zu unterbrechen. Bruckner benützt die Filmtechnik, wenn er Szenen in seiner „Elisabeth von England" in dieser Weise aufbaut. Dem Drama ist im allgemeinen diese Technik nicht eigen, sie kann auch nur in seltenen Fällen angewandt werden. Der Roman, der auf Kulissen oder sonstige Bühnenrequisiten keine Rücksicht zu nehmen hat, kennt diese Technik, oder kannte sie zu Tackerays Zeit auch nicht. Gerade bei Thackeray versuchten wir ja zu zeigen, daß er die zwei Haupthandlungen in seinem Roman „Vanity Fair" — die Amelia — und die Beckyhandlung — getrennt verfolgt. Nur ganz gelegentlich weicht er von dieser Regel ab. Er richtet unseren Blick, indem er die Schilderung eines Vorgangs durch eine ganz kurze Bemerkung unterbricht, für einen Augenblick auf andere Vorgänge, andere Personen. Z. B. in dem 34. Kapitel von „Vanity Fair" schildert er uns, wie Miss Crawley, angespornt durch die Nachrichten, die sie über Becky bekommt, schnell Pitt Crawley und Jane Southdown verheiratet und sie zu ihren Universalerben einsetzt. Inmitten dieser Schilderung der Ereignisse in London finden wir nun folgende Unterbrechung[1]): „In the autumn evenings (when Rebecca was flaunting at Paris, the gayest among the gay conquerors there, and our Amelia, our dear wounded Amelia, ah! where was she?) Lady Jane would be sitting in Miss Crawley's drawing room ..." Ein anderes Beispiel: Im 13. Kapitel desselben Romans richtet er inmitten der Wiedergabe einer Szene zwischen George Osborne und seinem Vater unseren Blick auf Amelia. Bemerkenswert, daß er dabei als Verbindungsglied die Glocke benützt, die George Osborne auf Geheiß seines Vaters läutet und die Amelia läuten hört[2]): „... Amelia heard the claret bell ring as she sat

[1]) Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 34.
[2]) Thackeray: „Vanity Fair", Kap. 13.

nervously upstairs. She thought, somehow, it was a mysterious and presentimental bell. Of the presentiments which some people are always having, some surely must come right ..." Und anschließend die Fortsetzung der Szene zwischen George Osborne und seinem Vater.

Da wir auf die Modernen nicht ausführlich zu sprechen kommen, soll hier ein Beispiel für die Filmtechnik aus dem Roman „Point Counter Point" von Aldous Huxley angeführt werden. Dieses Buch, das eine blitzartige und verzerrte Beleuchtung der Zustände in der modernen Gesellschaft enthält, ist ja fast ganz auf dieser Filmtechnik aufgebaut. Nebenbei bemerkt sei, daß hauptsächlich auch die Bewußtseinskünstler (James Joyce, Virginia Woolf, Dorothy Richardson) von dieser Technik in ausgiebigem Maße Gebrauch machen. Als Beispiel werden wir ganz kurz das 11. Kapitel des oben genannten Romans vor den Augen des Lesers vorbeiziehen lassen:

Lucy dringt mit ihrer Schar in ein Restaurant ein, in das uns der Autor schon in vorhergehenden Kapiteln einen Blick tun ließ. Die Technik zur Gesprächswiedergabe ist nun vollständig dem Film entlehnt. Jetzt wird diese Gruppe beleuchtet und ihr Gespräch wiedergegeben, dann wandert Kamera und Tonfänger zu einer andern Gruppe, dann zu einer dritten und so fort. Das Gespräch über eine gewisse Beatrice Gilray gewinnt schließlich die Oberhand. Willie Weaver's letzte Worte über sie sind: „That woman's unsonscious as a black hole' Willie hesitated a moment. ‚Full of batrachian grapplings in the dark' he concluded."

* * *

„Beatrice Gilray was mending a pink silk camisole ..." kurze Beschreibung, Burlap kommt von dem Konzert bei Tantamounts zurück, die Szene zwischen den beiden wird dargestellt.

* * *

„ ‚Batrachian Grapplings!' " Lucy repeated and laughed ..." Fortsetzung der Wiedergabe des Gesprächs zwischen den Personen im Restaurant, das sich schließlich um Kohlen- und Eisenbergwerke dreht.

* * *

Gespräch zwischen Lord Eduard und Jllidge, die sich in dem Laboratorium des ersteren befindet: Es dreht sich um die Ausbeutung der Kohlenfelder.

* * *

Fortsetzung der Unterhaltung im Restaurant, die schließlich in ein literarisches Fahrwasser gerät.

* * *

Eine Bemerkung von Illidge über Kohlenbildung. (4 Zeilen)

* * *

Aufbruch der Gesellschaft im Restaurant. Nur Lucy, Walter und Spandrell bleiben zurück.

* * *

Dialog zwischen Rampion und seiner Frau auf ihrem Heimwege über Lucy und Spandrell.

* * *

Lucy, Spandrell und Walter im Restaurant. Sie sprechen über die ältere Generation, Spandrell meint, Arterienverkalkung sei der Grund für ihre Philisterhaftigkeit. Lucy sagt: „I simply cannot believe that thick arteries will ever make me believe in God and morals and all the rest of it..."

* * *

Die Vorgänge im Laboratorium, Gespräch über Schafe: „..Mutton must be going out of fashion" said Illidge. Like God..." Der Bruder Edwards telephoniert, er hätte den mathematischen Beweis für die Existenz Gottes gefunden.

* * *

„‚Talking about elders', said Lucy..." Sie erzählt eine Geschichte, wie ihr Vater ihr einst Vorhalte machen wollte, weil sie sich, wie er sich ausdrückte, von jungen Männern in ‚conservatories' küssen lasse; sie lacht unbändig, als sie das erzählt und fügt hinzu: „The old are really marvellous. But hardly possible, you must admit. Except, of course, Walter's father."

* * *

„John Bildlake climbed slowly up the stairs." Ein kurzer Einblick in sein Leben wird gegeben durch Bilder aus der Vergangenheit.

* * *

Polly Logan vor dem Zu-Bett-Gehen. Sie denkt Lady Edward könnte vielleicht überhört haben, als sie zu ihrer Freundin Bemerkungen über John Bildlake machte. Beunruhigt reißt sie ihre Mutter aus dem ersten Schlaf, um deren Meinung zu erfahren....

Wir glauben, diese kurze Wiedergabe dieses einen Kapitels dürfte genügen, um zu zeigen, in welch weitgehendem Maße sich teilweise die modernen Autoren dieser Filmtechnik bedienen, die wir eben bei Thackeray in ihren kleinsten Anfängen feststellen konnten.

Ein Beispiel für eine Art point-de-vue-Technik, die wir ja später bei Conrad in so vollendeter Form angewendet finden,

haben wir bei Thackeray im 47. Kapitel von „Vanity Fair". Hier erteilt tatsächlich der sonst so allwissende Autor eine Zeitlang einem andern das Wort, indem er angibt: „The before mentioned Tom Eaves (who has no part in this history, except that he knew all the great folks in London, and the stories and mysteries of each family) had further information regarding Lady Steyne, which may or may not be true." Thackeray führt also hier, wie Conrad, einen Gewährsmann ein, der nun eine Geschichte erzählt. Aber erstens läßt er ihn nur ganz kurz sprechen und zweitens unterbricht er dessen Erzählung fortwährend entweder dadurch, daß er seiner eigenen Meinung über den Erzähler Ausdruck verleiht, oder indem er immer wieder den Leser durch eine Klammerbemerkung daran erinnert, daß nicht er, der Autor, erzählt, sondern Tom Eaves. Vergleichen wir diese Technik Thackerays mit der Conrads, wie wir sie an Beispielen über dessen Romanbau zu zeigen versuchten, so wird uns der gewaltige Fortschritt, den diese unter den Händen Conrads erfahren hat, klar.

Ueber die Charakterisierungstechnik Thackerays wäre noch Folgendes hinzuzufügen. Er macht seine Personen dem Leser vor allem dadurch klar, daß er ihr Benehmen und ihre Handlungen beschreibt. Eine schürfende direkte Analyse vermeidet er. Wenn er sich genötigt sieht, eine Haltung, einen Zug seiner Personen näher zu erklären, so macht er hier gewissermaßen einen Umweg. Er weist den betreffenden Zug, die betreffende Haltung an andern Personen, die sich in ähnlicher Lage befinden, nach. Entweder fingiert er dabei solche Personen selbst gekannt zu haben oder er greift beliebige Personen heraus und zeigt sie in ähnlicher Lage. Einige konkrete Beispiele werden Klarheit über diese Technik Thackerays schaffen: Im 12. Kapitel von „Vanity Fair" wird die Hochzeit George Osbornes und Amelias beschrieben. Am Anfang des 13. Kapitels erzählt der Autor, daß Dobbin in seinem Freundschaftsdienste für Osborne sehr tätig ist und Schritte unternimmt, damit diese Ehe auch von Georges Vater gebilligt werde. Dobbin zeigte sich Amelia gegenüber immer sehr schüchtern, er selbst liebt sie ja, hat aber nie den Versuch gemacht, sie zu gewinnen, dazu besitzt er zu wenig Selbstvertrauen. Und nun plötzlich dieses selbstsichere Vorgehen Dobbins! Wie ist das zu erklären? Das Kapitel beginnt: „What is the secret mesmerism which friendship possesses, and under the operation of which a person ordinarily sluggish, or cold, or timid becomes wise, active, and resolute, in another's behalf? ... What is it, an the other hand, that makes the lawyer eschew his own cause, and call in his learned brother as an adviser? And what causes the doctor, when ailing, to send for his rival, and not sit down and examine his own tongue, in the chimney glass,

or write his own prescription at his study-table?" Und dann geht er auf die Schilderung von Dobbins Tun über.

Ein anderes Beispiel: Am Schluß des 2. Kapitels wird erzählt, daß Osborne und Amelia sowie Becky und Crawley sich in Brighton befinden. Becky hat nun bei ihrer früheren Gelegenheit Osborne etwas von oben herab behandelt; nun erklärt sie ihm: „... I thought you seemed careless about dear Amelia. It was that made me angry. Do forgive me! Rebecca said, and she held out her hand with so frank and winning a grace, that Osborne could not but take it. By humbly and frankly acknowledging yourself to be in the wrong, there is no knowing, my son, what good you may do. I knew once a gentleman and very worthy practitioner in Vanity Fair, who used to do little wrongs to his neighbours on purpose, and in order to apologise for them in an open and manly way afterwards and what ensued? My friend Crocky Doyle was liked everywhere, and deemed to be rather impetuous — but the honestest fellow ..." Der Autor erläutert so den wesentlichsten Zug Beckys, wie sie, wenn sie will, sich überall beliebt zu machen versteht.

Noch ein Beispiel dieser Art aus „Henry Esmond" soll wenigstens eine kurze Erwähnung finden. Am Schluß des 3. Kap. des 3. Buches erfährt Esmond, daß Beatrix die er selbst insgeheim liebt, sich von neuem mit einem Duke Hamilton verlobt hat. Im 4. Kapitel wird uns zunächst Einiges über Duke Hamilton erzählt, worauf der Biograph ohne Uebergang fortfährt: „From the loss of a tooth to that of a mistress there's no pang that is not bearable. The apprehension is much more cruel than the certainty; and we make up our mind to the misfortune when 'tis irremediable, part with the tormentor, and mumble our crust on t'other side of the jaws." Woran er anschließend einen Fall erzählt, der diese Aussage rechtfertigt: Einer seiner Freunde war eine Zeitlang sehr düster, da las Esmond eines Tages seinen Bankrott in der Zeitung; bald darauf kam jener Freund zu ihm mit einem heiteren Gesichte und erklärte, daß das dauernde Gegenwärtigsein dieses unabänderlichen Geschicks so auf ihm gelastet hätte, daß es ihn beinahe zum Selbstmord getrieben habe, jetzt sei er von dieser Last befreit und fühle sich erleichtert.

Verhältnismäßig selten wendet Thackeray die dramatische Technik des Dialogs an, um seine Personen zu charakterisieren.

Was die Charakterisierung seiner Personen durch Beleuchtung von zweiter Seite anbelangt, so finden wir auch diese Technik sehr selten in seinen Romanen, mit Ausnahme von „Henry Esmond". Daß wir sie hier häufiger finden, liegt in einem äußeren Aspekte begründet. „Henry Esmond" ist in biographischer Form verfaßt. Thackeray fingiert, daß der Schreiber Henry Esmond selbst sei und daß dieser seine Lebensgeschichte niederschreibe. Daß er nun bei der Schilderung der Vorgänge, die er

nicht immer persönlich beobachten oder miterleben konnte, Zeugnisse anderer Personen heranziehen mußte, liegt in der Natur der Sache.

Zusammenfassend wäre also zu sagen: Thackeray schildert die Vorgänge meist von seinem eigenen Standpunkt aus, die Allwissenheit des Schöpfers tritt in seinen Romanen immer wieder hervor; wie finden bei ihm schon Ansätze für point-de-vue- und Filmtechnik, die ja beide später dazu bestimmt waren, die einstigen Darstellungsmethoden nahezu zu verdrängen. Die dramatische Technik des Dialogs verwendet er nur selten, wo er sie verwendet, dient sie häufig anderen Zwecken als im Drama.

Eine Veränderung in mancher Hinsicht läßt sich schon bei George Eliot feststellen. Ihre Methode ist zwar die realistische, ähnlich wie bei Thackeray, doch hat sich das Milieu, in dem ihre Geschichte sich abspielt, verändert. Sie ist nicht mehr Realistin von der Art Thackerays oder Stendhals, nicht mehr die Darstellung der Intrige der Gesellschaft und die Verknüpfung ihrer Geschichte mit wichtigen historischen Ereignissen finden wir in ihrem Roman, sondern die einfachen Leute und ihr Leben reizen sie zur Gestaltung. Weiterhin kann behauptet werden, daß sie bestrebt ist, den Schwerpunkt des Interesses ihren Personen zuzuwenden. Sie verwendet nicht dieselbe Sorgfalt auf den künstlerischen Bau ihrer Geschichte. Ihre Personen vor allem sollen lebensgetreu dargestellt werden. Daß sie dieses Ziel anstrebt, dafür haben wir ein deutliches Zeugnis am Anfang des zweiten Buches von „Adam Bede", wo sie ihre Darstellung von Mr. Irwine rechtfertigt. Da sie sich bei dieser Gelegenheit zugleich über ihre Stellung zum Realismus äußert, wird die Wiedergabe ihrer Worte von Interesse sein: „This Rector of Broxton is little better than a pagan' I hear one of my readers exclaim.' How much more edifying it would have been if you had made him give Arthur some truly spiritual advice, you might have put into his mouth the most beautiful things — quite as good as reading a sermon.'

Certainly I could, if I held it the highest vocation of a novelist to represent things as they never have been and never will be. Then, of course, I might refashion life and character entirely after my own liking; I might select the most unexceptionable type of clergyman, and put my own admirable opinions into his mouth on all occasions. But it happens, on the contrary, that my strongest effort, is to avoid any such arbitrary picture, and to give a faithful account of men and things as they have mirrored themselves in my mind. The mirror is doubtless defective; the outlines will sometimes be disturbed, the reflection faint or confused; but I felt as much bound to tell you as precisely as I can what that reflection is, as

if I were in the witness-box narrating my experience on oath . ." In ihrer Stellung zum Realismus unterscheidet sie sich also nicht von Thackeray. Ferner lassen sich bei ihr, wie bei Thackeray, die Anfänge einer point-de-vue-Technik feststellen. Im 2. Kapitel von „Adam Bede" führt sie die Person eines Fremden ein, von dessen Standpunkt aus nun die Gegend beschrieben und die Vorgänge geschildert werden. Doch führt sie diese Technik nicht durch. Als sie die Gegend beschreibt, die der Fremde von einem Hügel aus beobachtet, kann sie nicht umhin, auch den Teil des Landes zu beschreiben, dem er den Rücken zukehrt: „He might have seen other beauties in the landscape if he had turned a little in his saddle and looked eastward . . ." Weiterhin, als sie uns seine Beobachtungen der Vorgänge im Dorfe wiedergibt (die Bewohner sammeln sich vor den Häusern) verleiht sie ihrer Allwissenheit dadurch Ausdruck, daß sie einzelne dieser Leute herausgreift, ihre Berufe, Eigenschaften und Eigenarten kurz erwähnt, wovon der Fremde natürlich nichts wissen kann. Wir haben damit schon ihre Stellung innerhalb ihres Werkes festgelegt. Auch diese ist ähnlich wie die Thackerays, nämlich allwissend. Doch prahlt sie mit dieser Allwissenheit nicht, wie wir das bei Thackeray beobachten konnten. Jedoch im Roman selbst kommt diese Stellung deutlich zum Ausdruck. Ein Beispiel: Am Schluß des 5. Kapitels von „Adam Bede" beschreibt sie den Charakter Mr. Jrwines und bemerkt: „He really had no lofty aims, no theological enthusiam: if I were closely questioned, I should be obliged to confess that he felt no serious alarms about the souls of his parishioners." Sie beleuchtet Personen und Dinge durchaus von ihrem Standpunkte aus und zeigt sich in dieser Beziehung allwissend.

Bei ihrer Charakterisierungstechnik stellen wir als deutliches Unterscheidungsmerkmal Thackeray gegenüber fest: ihren Gebrauch des Dialogs. Die Verwendung dieser dramatischen Technik ist bei George Eliot viel ausgedehnter und ist jetzt deutlich ein Mittel zur Charakteristik geworden. Ich erinnere an die langen Reden, die Adam hält und die den Zweck haben, Licht auf seinen Charakter zu werfen, ich erinnere an die häufigen Gespräche von Mrs. Poyser, die George Eliot vielleicht am besten gelungen sind. Wichtig erscheint hier, daß sie ihre Personen nicht nur charakterisieren will durch das was sie sprechen, sondern auch durch das wie sie sprechen; nicht nur der Inhalt ihres Gesprächs ist charakteristisch für sie, sondern auch die Form in der sie es vorbringen. Ein Beispiel aus dem 8. Kap. aus „Adam Bede" zur Stütze dieser Behauptung: Dinah erzählt wie sie dazukam, Predigerin zu werden: „. . . . And when we got to the village, the people were expecting him, for he'd appointed the time and the place when he was there before, and such of them as cared to hear the Word of Life were assembled on a spot

where the cottages was thickest, so as others might be drawn to come. But he felt as he couldn't stand up to preach, and he was forced to lie down in the first of the cottages we came to .... But as I passed along by the cottages and saw the aged and trembling women at the doors, and the hard looks of the men, who seemed to have their eyes no more filled with the sight of the Sabbath morning than if they had been dumb oxen that never looked up to the sky, I felt a great movement in my soul, and I trembled as if I was shaken by a strong spirit entering into my weak body ...." Ein Beispiel aus Mrs. Poysers Rede: „...It's summat-like to see such a man as that (Mr. Irwine) i' the desk of a Sunday! As I say to Poyser it's like looking at a full crop o'wheat, or a pasture with a fine dairy o'cows in it; it makes you think the world's comfortable-like. But as for such creatures, as you Methodisses run after, I 'd as soon go to look at a lot o'bareribbed runts on a common ....." Lassen wir den Inhalt dieser Gespräche einmal ganz beiseite. Betrachten wir nur die Form. Stellen wir uns vor, wir würden die beiden hören, ohne sie zu verstehen. Zweifellos würden wir bei Dinah nach der Art ihres Sprechens auf einen gottergebenen, den Sünden und Herrlichkeiten der Welt abgewandten Charakter schließen, dagegen bei Mrs. Poyser auf eine Person die mitten im Leben drinsteht, die den Willen hat, den Kampf mit diesem Leben in jeder Weise aufzunehmen, ohne dadurch zu sehr geschwächt zu werden. Eine bodenständige Herzhaftigkeit leuchtet uns aus dem Rhythmus ihrer Sätze entgegen.

Am Schluß dieser Betrachtungen George Eliots soll noch auf ihr teilweise tiefes psychologisches Schürfen aufmerksam gemacht werden. Sie enthüllt Seelenvorgänge ihrer Personen, indem sie sich auf das Allgemeinmenschliche stützt, ohne den Umweg Thackerays zu machen, der ja gerne analoge Fälle aus seinem eigenen Erfahrungskreis zur Stütze heranzieht. Einige Beispiele mögen ihre Art der Analyse illustrieren. Im 16. Kap. von „Adam Bede" faßt Arthur Donnithorne den Entschluß, seine Sache mit Hetty Mr. Irwine anzuvertrauen, um dessen Urteil zu hören. Doch als er seine Sache in allgemeiner Formulierung vorträgt, und Mr. Irwine ihn fragt, ob er auf Persönliches anspiele, zieht Arthur sich zurück. Dieses Verhalten Arthurs unterzieht nun die Autorin einer genaueren Analyse: „Was there a motive at work under this strange reluctance of Arthur's which had a sort of backstairs influence, not admitted to himself? Our mental business is carried on much in the same way as the business of the State. A great deal of hard work is done by agents who are not acknowledged. In a piece of machinery, too, I believe there is often a small unnoticeable wheel which has a great deal to do with the motion of the large obvious ones. Possibly there was some such unrecognized agent secretly busy in Arthur's mind at

this moment — possibly it was the fear that he might hereafter find the fact of having made a confession to the Rector a serious annoyance, in case he should n o t be able quite to carry out his good resolutions. I dare not assert that it was not so. The human soul is a very complex thing." Wir sehen hier schon das Hervorzerren von unterbewußten Regungen, die im Spiel sein können und das Verhalten einer Person in einer bestimmten Situation veranlassen. Zu beachten ist, daß sie in solchen Fällen konkrete Vergleiche heranzieht, um die Seelenregungen ihrer Personen zu veranschaulichen. Da sie hier ganz in die Nähe von George Meredith rückt, mag noch ein Beispiel für diese Technik der Hervorzerrung und Veranschaulichung innerer Regungen angeführt werden. Im 7. Kap. des 3. Buches von „The Mill On The Floss" versucht sie uns die innere Haltung, die Wakem seinem Feind Tulliver gegenüber einnimmt, zu erklären. Festgestellt wurde zuvor: Der kleinere Tulliver haßt den größeren Wakem als seinen Todfeind; wie sind nun die Gefühle Wakems Tulliver gegenüber? „... To suppose that Wakem had the same sort of inveterate hatred towards Tulliver, that Tulliver had towards him, would be like supposing that a pike and a roach can look at each other from a simular point of view. The roach necessarily abhors the mode in which the pike gets his living, and the pike is likely to think nothing further even of the most indignant roach than that he is excellent good eating; it could only be when the roach choked him that the pike could entertain a strong personal animosity. If Mr. Tulliver had ever seriously injured or thwarted the attorney, Wakem would not have refused him the distinction of being a special object of his vindictiveness .... Prosperous men take a little vengeance now and then, as they take a diversion, when it comes easily in their way, and is no hindrance to business; ..... Still more, to see people who have been only insignificantly vindictive to us, reduced in life and humiliated without any special efforts of ours, is apt to have a soothing flattering influence .... To see an enemy humiliated gives a certain contentment, but this is jejune compared with the highly blent satisfaction of seeing him humiliated by your benevolent action or concession on his behalf. That is a sort of revenge which falls into the scale of virtue, and Wakem was not without an intention of keeping that scale respectably filled ..."

Wir können also folgende Fesstellungen wagen: George Eliot ist wie Thackeray bestrebt, die Realität nachzubilden, sie will Realistin sein. Die Stellung, die sie innerhalb ihres Werkes einnimmt, ist wie die Thackerays allwissend. Jedoch wenn sie auf die Seelenregungen ihrer Personen eingeht, legt sie gelegentlich dieses Mäntelchen der Allwissenheit ab, wie aus dem obigen Beispiel ersichtlich ist. Sie beschreibt Personen und Dinge von ihrem Standpunkt aus. Anfänge einer point-de-vue-Technik

lassen sich auch bei ihr feststellen. Sie unterscheidet sich von Thackeray erstens durch ihre häufigere Verwendung des Dialogs, die jetzt deutlich als Mittel zur Charakteristik dient, zweitens durch ihr feineres psychologisches Schürfen, womit sie deutlich in die Nähe von George Meredith rückt, der deshalb im folgenden unser Interesse in Anspruch nimmt.

George Meredith: wir werden Meredith hier unter vier Gesichtspunkten betrachten:

1. Seine Stellung zum Realismus,
2. seine der Komödie entlehnte Darstellungsmethode,
3. seine Charakterdarstellung überhaupt, im besonderen seine Technik des Dialogs,
4. seine Stellung innerhalb seines Werkes.

Ueber den ersten Punkt erfahren wir das Wesentliche, wenn wir Meredith das Wort selbst überlassen. In seiner Vorrede zu dem Roman „The Egoist" lesen wir: „.... the realistic method of a conscientous transcription of all the visible, and a repetition of all the audible is mainly accountable for our present branfulness, and for that prolongation of the vasty and the noisy, out of which, as from an undrained fen, steams the malady of sameness, our modern malady ....." und einige Zeilen später: „They (wise men) tell us that there is a constant tendency in the Book to accumulate excess of substance, and such repleteness, obscuring the glass it holds to mankind, renders us inexact in the recognition of our individual countenances: a perilous thing for civilization ....." In andern Worten: Dem Realismus als Methode ist er abhold; er bringt eine Anhäufung von Stoff, die eine gewisse Eintönigkeit hervorbringt und das gezeichnete Bild verschwommen und undeutlich macht. Andererseits jedoch will er seine Personen durchaus realistisch und lebenswahr zeichnen. Er schafft sich aber zu diesem Zwecke seine eigene Methode, die er teilweise aus der Komödie Molières entlehnte und in den Roman einführte. In dem Abschnitt „Romanbau" haben wir auf diese Methode hingewiesen. Hier sollen noch einige Aussagen von Meredith selbst wiedergegeben werden: Anschließend an das obige Zitat, das vor einer Anhäufung des Stoffes und einer Verschwommenheit des gezeichneten Bildes bei Anwendung der realistischen Methode spricht, bemerkt Meredith: „And these wise men are strong in their opinion that we should encourage the Comic spirit, who is, after all, our own offspring, to relieve the Book. They tell us how it condenses whole sections of the Book in a sentence, volumes in a character, so that a fair part of a book outstripping thousands of leagues when unrolled, may be compassed in one comic sitting ....

The remedy of your frightful affliction is here, through the stillatory of Comedy ... Why, to be alive, to be quick in the soul, there should be diversity in the companion-throbs of

your pulses..... Monstrous monotonousness has enfolded us as with the arms of Amphitrite. We hear a shout of war for a diversion. — Comedy he pronounces to be our means of reading swiftly and comprehensively...."

Mit Hilfe der Komödie will er also dem bestehenden Uebel, der Stoffanhäufung und der Eintönigkeit, abhelfen. Sie bringt Kondensierung des Stoffes auf das Aeußerste und sie bringt auch die so sehr ersehnte Abwechslung. Die Realisten bedrücken den Leser durch ihre ewig eintönige Darstellung der Uebel der Welt; die Komödie heitert ihn auf, der komische Geist beleuchtet blitzartig die Schwächen der Welt und der Menschen, in immer neuen Farben leuchten sie uns entgegen; diese Darstellung wirkt nicht bedrückend, sondern erleichternd, ein Lächeln schwebt über unsere Lippen bei den immer neuen und scharfen Beleuchtungen, die uns in kurzen Augenblicken ein scharfes und deutliches Bild enthüllen. Diesen komischen Geist, der eine solch kurze und scharfe Beleuchtung zu geben vermag, hat Meredith folgendermaßen definiert[1]): „If you believe that our civilization is founded in commonsense (and it is the first condition of sanity to believe it), you will, when contemplating men, discern a Spirit overhead; not more heavenly than the light flashed upward from glassy surfaces, but illuminous and watchful; never shooting beyond them, nor lagging in the rear; so closely attached to them that it may be taken for a slavish reflex, until its features are studied. It has the sage's brows, and the sunny malice of a faun lurks at the corners of the half closed lips drawn in an idle wariness of half tension. That slim feasting smile, shaped like the long-bow, was once a big round satyr's laugh, that flung up the brows like a fortress lifted by gunpowder. The laugh will come again, but it will be of the order of the smile, finely tempered, showing sunlight of the mind, mental richness rather than noisy enormity. Its common aspect is one of unsolicitous observation, as if surveying a full field and having leisure to dart on its chosen morsels, without any fluttering eagerness. Men's future upon earth does not attract it; their honesty and shapeliness in the present does; and whenever they wax out of proportion, overblown, affected, pretentious, bombastical, hypocritical, pedantic, fantastically delicate; whenever it sees them self-deceived or hoodwinked, given to run riot in idolatries, drifting into vanities, congregating in absurdities, planning short-sightedly, plotting dementedly; whenever they are at variance with their professions, and violate the unwritten but perceptible laws binding them in consideration one to another; whenever they offend sound reason, fair justice; are false in humility or

[1]) G. Meredith: „On The Idea Of Comedy And The Uses Of The Comic Spirit".

mined with conceit, individually, or in the bulk — the Spirit overhead will look humanely malign and cast an oblique light on them, followed by volleys of silvery laughter. That is the Comic Spirit.

Durch seine eigenartige Beleuchtungsmethode will er sowohl Abwechslung, Buntheit im Gegensatz zur Eintönigkeit der Realisten, schaffen, als auch eine Condensierung des Stoffes herbeiführen, um so dem Leser ein scharfes Bild zu vermitteln. Er stellt dafür Anforderungen an den Geist des Lesers, der fähig sein muß, in den kurzen Augenblicken der Beleuchtung die Einzelheiten zu erfassen und einen Gesamteindruck zu gewinnen. Wir machten ja schon in einem andern Abschnitt, als vom Stil gesprochen wurde, auf dieses äußerste Zusammendrängen aufmerksam. Hauptsächlich in den letzten Romanen, die aus der Feder von Meredith flossen, finden sich Stellen, die dem Leser dunkel bleiben. Er selbst gesteht ein, daß er solche Stellen, die über die Fassungsgabe des menschlichen Geistes hinausgehen, geschaffen hat, wenn er sagt[1]): „In the Comedies, and here and there where a concentrated presentment is in design, you will find a ‚pitch' considerably above our common human; and purposely, for only in such a manner could so much be shown ....."

Noch ein paar kurze Worte, die teilweise nur eine Wiederholung von schon bei anderer Gelegenheit Gesagtem darstellen, über seine Charakterdarstellung. Seine Personen charakterisieren sich im allgemeinen nicht durch ihre Handlungen, sondern durch ihre Anschauungen und ihre inneren Gefühle, die ans Licht zu zerren dem Autor Selbstzweck ist. Ein einziges Beispiel für die feine Seelenanalyse von Meredith soll hier noch zitiert werden, um den Vergleich mit George Eliot anschaulicher zu machen. Im 15. Kapitel von „The Egoist" bittet Clara ihren Verlobten, er möge sie freilassen, ihre Verlobung lösen, da sie ihn nicht lieben könne. Zu Beginn des 17. Kapitels hat Willoughby ein Gespräch mit Mrs. Mountstuart, in welchem er schon andeutet, daß er Clara in einem etwas anderen Lichte sehe, als bisher, worauf der Autor die innere Haltung Sir Willoughbys in folgender Weise zu erklären versucht: „Awaiting her (Claras) reappearance, the refreshment of the talk he had sustained, not without point, assisted him to distinguish in its complete abhorrent orb the offence committed against him by his bride. And this he did through projecting it more and more away from him, so that in the outer distance it involved his personal emotion less, whiles observation was enabled to compass its vastness, and, as it were, perceive the whole spherical mass of the wretched girl's guilt impudently turning on its axis.

---

[1]) „Letters of George Meredith", Band 2, S. 398.

Thus to detach an injury done to us, and plant it in space. for mathematical measurement of its weight and bulk, is an art; it may also be an instinct of self-preservation; otherwise, as when mountains crumble adjacent villages are crushed, men of feeling may at any moment be killed outright by the iniquitous and the callous ..." Das Zerlegen der im Innern Sir Willoughbys sich abspielenden Vorgänge ist in wunderbar anschaulicher Weise durchgeführt. Die Feinheit einer solchen Analyse findet sich ja auch bei George Eliot, doch Meredith übertrifft sie hier. Auch findet sich bei ihm diese Analyse viel häufiger als bei G. Eliot; er verzichtet ja so ziemlich darauf, seinen Romanen einen erzählenden Charakter zu verleihen, er verlegt den Schauplatz seines Romans in das Innere seiner Helden. Auch Meredith stützt wie G. Eliot gerne seine persönliche Analyse durch eine Bezugnahme auf das Allgemein-Menschliche.

Wir kommen jetzt noch ganz kurz auf seine Technik des Dialogs zu sprechen. Es wurde bereits festgestellt, daß er seine Darstellungsmethode aus dem Gebiet des Dramas entlehnt hat, es ist deshalb kaum verwunderlich, daß er den Dialog in seinen Romanen ziemlich häufig anwendet, vor allem wenn es gilt, die Wirkung des Komischen zu erzielen. Ich erinnere hier an die Kapitel 44, 45 und 46 des Romans „The Egoist". Doch nicht nur in diesen ausgesprochen komischen Szenen, die, wie schon gesagt wurde, fast ohne jegliche Abänderung auf die Bühne gebracht werden können, finden wir den Dialog vorherrschend, sondern er wendet, vor allem in „The Egoist", den Dialog gerne an, um seine Helden in ein außerordentlich scharfes und unbarmherziges Licht zu stellen. Meredith erreicht hier eine Meisterschaft, die selbst der Dramatiker nicht überbieten kann. Der Charakter Sir Willoughbys tritt in dem unten angegebenen Beispiel durch diese Dialogtechnik mit einer Deutlichkeit zu Tage, die mit rein epischer Technik kaum in einer derart anschaulichen Weise erreicht werden könnte. Dieses charakteristische Beispiel findet sich im 11. Kapitel des Romans. Sir Willoughby im Gespräch mit Clara: „....,Willoughby, did you not say I should come to you and you would listen? — Will you listen? I am so commonplace that I shall not be understood by you unless you take my words for the very meaning of the words. I am unworthy. I am volatile. I love my liberty. I want to be free....'

‚Flitch!' he called. It sounded necromantic.

‚Pardon me, my love', he said. ‚The man you see yonder violates my express injunction that he is not to come on my grounds, and here I find him on the borders of my garden!'

Sir Willoughby waved his hand to the abject figure of a man standing to intercept him.

‚Volatile, unworthy, liberty — my dearest!' he bent to her when the man had appeased him by departing, ‚you are at

liberty within the law, like all good women. I shall control and direct your volatility; and your sense of worthiness must be reestablished when we are more intimate; it is timidity. The sense of unworthiness is a guarantee of worthiness ensuing. I believe I am in the vein of a sermon! Whose the fault? The sight of that man was annoying, ..." und nun erzählt er wie Flitch bei ihm bedienstet war, dann nach Unabhängigkeit verlangte und deshalb seinen Dienst quittierte, um einen kleinen Laden zu eröffnen; heute sei er arbeitslos.

‚Is he married? Has he children?' said Clara.

‚Nine; and a wife that cannot cook or sew or wash linen.'

‚You could not give him employment?'

‚After his having dismissed himself?'

‚It might be overlooked.'

‚Here he was happy. He decided to go elsewhere, to be free of course, of my yoke. He quitted my service against my warning. Flitch, we will say, emigrated with his wife and nine children, and the ship foundered. He returns, but his place is filled; he is a ghost here, and I object to ghosts.'

‚Some work might be found for him.'

‚It will be the same with old Vernon my dear. If he goes, he goes for good. It is the vital principle of my authority to insist on that. A dead leaf might as reasonably demand to return to the tree. Once off, off for all eternity! I am sorry, but such was your decision, my friend. I have, you see, Clara, elements in me —'.

‚Dreadful!'

‚Exert your persuasive powers with Vernon. You can do wellnigh what you will with the old fellow. We have Miss Dale this evening for a week or two. Lead him to some ideas of her. — Elements in me, I was remarking, which will no more bear to be handled carelessly than gunpowder. At the same, there is no reason why they should not be respected, managed with some degree of regard for me and attention to consequences. Those who have not done so have repented.' "

Nicht nur der Inhalt des Gesprächs charakterisiert Willoughby, sondern es ist vor allem die Art und Weise der Gesprächsführung, die Wesenszüge des Helden in ein unbarmherzig scharfes Licht rückt. Zunächst sind es die Wendungen, die Willoughby gebraucht, die ein grelles Licht auf seinen Charakter werfen; ich denke an Wendungen, wie: Flitch, we will say, emigrated with his wife and nine children, and the ship foundered ... Dann, und dies erscheint mir vor allem wesentlich, ist es die Art des Dialogaufbaus, die mit das Herausschälen von Willoughbys Charakter bewerkstelligt. Wir gehen von einem rein äußeren Aspekte aus: Willoughby führt das Gespräch. Clara macht nur ganz kurze Einwände, obgleich sie gerade bei

Beginn des Gesprächs ihn bat, ihr zuzuhören. Durch diese rein äußere Tatsache tritt wieder der wesentliche Zug Sir Willoughbys heraus: Er will das, was ihm evtl. unangenehm sein kann, nicht hören. Dieser Zug wird unterstrichen und in ein scharfes Licht gerückt, wenn Sir Willoughby die von Clara gemachten Einwände einfach ignoriert. Er geht über sie hinweg, als ob sie gar nicht gemacht worden wären, aber erst dann wenn sie ihm unangenehm werden, also vor allem im letzten Teil des wiedergegebenen Gesprächs. Mit meisterhafter Genialität und Intuition stellt so der Autor mit dramatischer Technik diesen Wesenszug Sir Willoughbys dar. Zu beachten ist hier auch, daß er nicht ein einziges Mal Miene oder Haltung der betreffenden Person beschreibt, sondern daß er die dramatische Technik in ihrer reinsten Art verwendet. Meredith's Dialog dient in erster Linie, ja dient nur dazu, den inneren Wesenszug seines Helden scharf herauszuschälen. Der Dialog bringt infolgedessen die Geschichte vorwärts, der drohende Konflikt rückt näher. Meredith legt Wert auf äußerste Konzentrierung des Stoffes, er schaltet keine Szene ein, die lediglich der Unterhaltung des Lesers dient. Ferner verwendet er die dramatische Technik in ihrer reinsten Art, keinerlei Beschreibung von Mienen oder Gedanken unterbricht das Gespräch der beiden. Ohne jegliche beschreibende Verbindung setzt er diese Gespräche direkt hintereinander.

4. Er beschreibt zwar Personen und Dinge von seinem Standpunkt aus, vermeidet jedoch jegliche Einmischung des allwissenden Autors. Ja, er gibt seine Allwissenheit preis, wenn er die Seele seiner Personen zerlegt, wie das folgende Beispiel illustrieren mag: Im 28. Kap. von „The Egoist" wird uns Claras Fluchtversuch geschildert; Vernon holt sie am Bahnhof ein, nötigt sie ihre vom Regen naßgewordenen Strümpfe zu wechseln und etwas Aufwärmendes zu sich zu nehmen. Da sieht sie durch das Fenster Colonel de Graye ebenfalls auf dem Bahnhof; nun werden ihre Gedanken gegeben: „Vernon had asked her whether she was alone. Connecting that inquiry, singular in itself, and singular in his manner of putting it, with the glass of burning liquid, she repeated: ‚He must have seen Colonel de Graye!' and she stared at the empty glass, as at something that witnessed to something: for Vernon was not your subtle cavalier assiduously on the smirk to pin a gallantry to commonplaces. But all the doors are not open in a young lady's consciousness, quick of nature though she may be: some are locked and keyless, some will not open to the key, some are defended by ghosts inside. She could not have said what the something witnessed to. If we by chance know more we have still no right to make it more prominent than it was with her." Wir sehen deutlich, er kann nicht umhin, seine Allwissenheit anzudeuten, doch das Wesentliche ist eben, daß er sie nicht anwendet. Schon bei George Eliot konnten

wir beobachten, daß sie gelegentlich ihre Allmacht verleugnet, bei Meredith haben wir nun ein deutliches Zeugnis dafür, daß er bestrebt ist, seine eigene Meinung, sein eigenes Besserwissen aus dem Roman auszuschalten und nur darzustellen, was seinen Personen selbst bewußt sein kann. Er will sie dem Leser nicht wie ein Stück Maschinerie in ihre einzelnen Bestandteile zerlegen, sondern er läßt manche Türen verschlossen, die eben ein Geheimnis verhüllen, von dem der Schleier nie vollständig entfernt werden kann.

Bei Thomas Hardy sollen 3 Gesichtspunkte herausgestellt werden:

1. seine Stellung zum Realismus;
2. Besonderheiten seiner Darstellungsmethode
   a) szenische Einkleidung
   b) point-de-vue-Technik
3. seine Stellung innerhalb seines Werkes.

Bei der Betrachtung des ersten Punktes möchte ich in der Hauptsache das Wort dem Autor selbst überlassen. Es ist interessant, festzustellen, daß auch er den Realismus, sofern darunter eine möglichst exakte Nachbildung der Dinge wie sie sind, ohne irgendwelche dem persönlichen Geschmack entsprechende Auswahl zu treffen, verstanden wird, überwunden hat. George Moore macht ihm z. B. den Vorwurf, daß er alles, was ihm gerade in den Weg komme, darstelle und spricht ihm deshalb jegliche künstlerische Fähigkeit überhaupt ab. Wir wollen nun Hardy selbst hören[1]): „Art is a disproportioning — (i. e. distorting, throwing out of proportion) — of realities, to show more clearly the features that matter in those realities, which, if merely copied or reported inventorially, might possibly be observed, but would more probably be overlooked. Hence ‚realism' is not Art." Oder eine ähnliche Aussage[2]): „The ‚Athenaeum' says: ‚The glass-stainer maintains his existence at the sacrifice of everything the painter holds dear. In place of the freedom and sweet abandonment which is nature's own charm and which the painter can achieve, the glass-stainer gives us splendour as luminous as that of the rainbow .... in patches, and stripes, and bars.' The above canons are interesting in their conveyance of a half truth. All art is only approximative — not exact, as the reviewer thinks; and hence the methods of all art differ from that of the glass-stainer but in degree ...." und er gibt uns schließlich über seine eigene Methode Aufschluß, wenn er sagt[3]): if nature's defects must be looked in the face and transcribed, whence arises the art in poetry and novel-writing? which must certainly

[1]) Florence Emily Hardy: „Thmoas Hardy", Bd. 1 S. 299.
[2]) Florence Emily Hardy: „Thomas Hardy", Bd. 1 S. 213.
[3]) Florence Emily Hardy: „Thomas Hardy", Bd. 1 S. 151.

show art, or it becomes merely mechanical reporting. I think the art lies in making these defects the bases of a hitherto unperceived beauty, by irradiating them with ‚the light that never was' on their surface, but is seen to be latent in them by the spiritual eye." Also nicht eine äußere Nachbildung der Natur und des Lebens will er mit seiner Kunst schaffen, sondern er will versuchen, das innere Wesen der Dinge zu erfassen und in seiner Gestaltung zum sichtbaren Ausdruck zu bringen[1]): „My art is to intensify the expression of things, as is done by Crivelli, Bellini etc., so that the heart and inner meaning is made vividly visible."

2a) Auch Hardy schafft sich zu seiner Stoffgestaltung eine besondere Methode, die man die malerische nennen könnte. Wir sprachen oben von der szenischen Einkleidung. Wir verstehen darunter die Vorliebe Hardys seine Personen, wenn er ihr Gespräch wiedergibt, sie oder ihre Handlungen beschreibt, in eine bestimmte Umgebung hineinzustellen, mit der sie nun fast unzertrennlich verwachsen sind. Unter Umgebung verstehen wir nicht unbedingt das Landschaftliche, sondern wir verstehen darunter auch die Menschen, die um sie herum sind, die Arbeit, die sie verrichten usw. kurzum, die Gestaltung der ländlichen Atmosphäre, (denn um eine solche handelt es sich bei Hardy ja immer) überhaupt. Hardy liebt es, mit Einfühlung seine Bilder in ihren einzelnen Zügen auszumalen. Ein Beispiel statt vieler mag das Gesagte illustrieren. Im 24. Kap. von „Tess of the d'Urbervilles" beschreibt Hardy wie Tess ihre Kuh milkt und wie Angel sie dabei beobachtet. Wir lenken das Augenmerk auf die anschauliche Ausmalung der einzelnen wesentlichen Züge des Bildes, sodaß dieses in aller Deutlichkeit vor den Augen des Lesers entsteht. „All the men, and some of the women, when milking, dug their foreheards into the cows and gazed into the pail. But a few — mainly the younger ones — rested their heads sideways. This was Tess Durbeyfield's habit, her temple pressing the milcher's flank, her eyes fixed on the far end of the meadow with the quiet of one lost in meditation. She was milking Old Pretty thus, and the sun chancing to be on the milking-side it shone flat upon her pink-gowned form and her white curtain-bonnet, and upon her profile, rendering it keen as a cameo cut from the dim background of the cow. —

The stillness of her head and features was remarkable: she might have been in a trance, her eyes open, yet unseeing. Nothing in the picture moved but Old Pretty's tail and Tess's pink hands, the latter so gently as to be a rhythmic pulsation only, as if they were obeying a reflex stimulus, like a beating heart."

---

[1]) Florence „Emily Hardy", 1 S. 231.

Nicht allein Personen und Ereignisse bilden den Kern der Hardy'schen Romane, sondern der mit Liebe ausgemalte landschaftliche Hintergrund, sowie oft ausführlich wiedergegebene ländliche Szenen, Gebräuche usw. stehen mit im eigentlichen Mittelpunkt des Romans. Seine Personen stehen nicht abgetrennt da, sondern sie sind innigst verbunden mit der Natur, mit der Landschaft, mit ihrer Arbeit. So finden wir bei Hardy — im Gegensatz zu George Eliot — ein Einssein von Natur und den sie umgebenden Menschen. Ein Beispiel für diese Verbundenheit sei dem 1. Kap. seines Romans „The Return of the Native" entnommen. Er schildert dort Egdon Heath und sagt: „It was at present a place perfectly accordant with man's nature — neither ghastly, hateful, nor ugly: neither commonplace, unmeaning, nor tame; but, like man, slighted and enduring; and with all singularly colossal and mysterious in its swarthy montony. As with some persons who have long lived apart solitude seemed to look out of its countenance. It had a lonely face, suggesting tragical possibilities ...

Civilization was its enemy; and ever since the beginning of vegetation its soil had worn the same antique brown dress, the natural and invariable garment of the particular formation. In its venerable one coat lay a certain vein of satire on human vanity in clothes. A person on a heath in raiment of modern cut and colours has more or less an anomalous look. We seem to want the oldest and simplest human clothing where the clothing of the earth is so primitive."

2b. Aeußerst selten finden wir bei Hardy die Verwendung der point-de-vue-Technik. Meist beschreibt er Personen und Dinge von seinem Standpunkt aus. Doch wir erinnern an das oben zitierte Beispiel, wo er Tess von Angel's Standpunkt aus schildert. wir erinnern an das 2. Kap. von „The Return of the Native", wo er die umgebende Heide von dem Standpunkt des reddleman" beschreibt. Und wir erinnern vor allem an das 7. Kap. von „Tess of the d'Urbervilles", wo er das Wegziehen der Tess von ihrem Elternhause beschreibt. wie es Mutter und Kind beobachten. Um zu zeigen, daß auch Hardy diese point-de-vue-Technik, selbst wenn er sie gelegentlich verwendet, nicht in der ausgeprägten Form wie später Conrad gebraucht, soll bei diesem letzten Beispiel etwas verweilt werden. Mutter und Kinder begleiten Tess eine Strecke weit, sie beobachten dann, wie zu dem Wagen, der Tess abzuholen bestimmt ist, sich eine Kutsche gesellt, ein Herr drängt Tess einzusteigen. In dem Herrn erkennt die Mutter denjenigen, der kürzlich nach Tess gefragt hat. Sie beobachtet, wie Tess unentschieden scheint, ob sie das Anerbieten annehmen solle, aber dann einsteigt. Dies alles sahen also Tess' Mutter und Geschwister, da aber greift der Autor erklärend dazwischen, indem er sagt, es sei nicht Unentschiedenheit, die Tess

zögern ließ, sondern Abneigung: „Meanwhile the muslined form of Tess could be seen standing still, undecided, beside this turnout, whose owner was talking to her. Her seeming indecision was, in fact, more than indecision: it was misgiving. She would have preferred the humble cart. The young man dismounted, and appeared to urge her to ascend. She turned her face down the hill to her relatives, and regarded the little group. Something seemed to quicken her to a determination; possibly the thought that she had killed Prince. She suddenly stepped up ..."

Damit ist schon das Wesentliche über die Stellung des Autors innerhalb seines Werkes gesagt. Er versucht, seine eigene Meinung auszuschalten und Personen und Dinge darzustellen, wie er sie beobachtet. Von seiner äußeren Beobachtung zieht er Schlüsse auf die innere Beschaffenheit seiner Personen. Der Autor als allwissender Schöpfer ist in seinem Romane so gut wie verschwunden.

Bei Bennet soll nur ein kurzer Einblick in seine realistische Methode der Kleinmalerei, womit seine Charakterdarstellung in engster Verbindung steht, gegeben werden. Bennet liebt es, Details aus dem Leben seiner Personen zu beschreiben, um uns auf diese Weise einen Einblick in ihr inneres Wesen tun zu lassen. Ein typisches Beispiel dafür findet sich im 8. Kap. seines Romans „Clayhanger". Der junge, erst der Schule entlassene Edwin wird von seinem Vater aufgefordert, mit ihm ins Geschäft zu kommen, damit er seine zukünftige Arbeitsstelle kennen lerne. Die innere Beschaffenheit dieses unreifen Jünglings, der nun seinen ersten Schritt ins Leben tut, zeigt uns der Autor meisterhaft, indem er beschreibt, auf welche Weise Edwin die Treppe hinuntergeht: „Edwin rose obediently and followed him out of the room. Having waited at the top of the stairs until his father had reached the foot, he leaned forward as far as he could with one hand on the rail and the other pressing against the wall, swooped down to the mat at the bottom, without touching a single step on the way, and made a rocket-like noise with his mouth." Deutlich empfinden wir, daß es noch ein Kind ist, das da unbewußt seinen ersten Schritt ins Leben unternimmt.

Ein Meisterbeispiel für diese Art der Charakteristik durch eine detaillierte Beschreibung der Handlungen der betreffenden Person und der Vorgänge, die sich auf sie beziehen, entnehmen wir dem 10. Kap. desselben Romans. Ueber Enoch Peake selbst wird vom Autor aus kein Wort gesagt, er beschreibt nur sein Tun und das was sich auf ihn bezieht, und ein klares Bild von dem Wesen des Menschen entsteht vor unseren Augen: „... he immediately took off his coat and sat down in cotton shirt sleaves. Then he pulled out a red handkerchief and his tobacco-box, and set them on the table ....

Mr. Enoch Peake seized the card in both hands, and examined it; and Edwin could hear his heavy breathing."

.... Seine Braut, die Wirtin, erscheint unter der Tür.

„Missis is at door", said Big James to Mr. Peake.

„Is her?" muttered Mr. Peake, not interrupting his examination of the card.

One of the serving-women, having removed Mr. Peake's coat, brought a new churchwarden, filled it, and carefully directed the tip towards his tight little mouth: the lips closed on it. Then she lighted a spill and applied it to the distant bowl, and the mouth puffed; and then the woman deposited the bowl cautiously on the bench. Lastly, she came with a small glass of sloe gin. Mr. Peake did not move.

At length Mr. Peake withdrew the pipe from his mouth, and after an interval said — „Aye!"

He continued to stare at the card, now held in one hand.

„And is it to be printed in silver?" Edwin asked.

Mr. Peake took a few more puffs.

„Aye!"

When he had stared further for a long time at the card, his hand moved slowly with it towards Edwin, and Edwin resumed possession of it.

Mrs. Louisa Loggerheads had now vanished.

„Missis has gone", said Big James.

„Has her?" muttered Mr. Peake."

Hieran anschließend darf gleich auf die Stellung des Autors innerhalb seines Werkes hingewiesen werden. Er ist hier nur Beobachter, er beschreibt das, was er sieht und das innere Wesen seiner Person tritt an das Tageslicht. Doch hält Bennett diese Stellung nicht immer ein, wie wir gleich sehen werden. Ein anderes Mittel, das Bennett weitgehend zur Charakteristik seiner Personen verwendet, ist die Gedankenwiedergabe. Sehr oft gibt er die Worte von Personen wieder, und anschließend die wahren Gedanken, die hinter den Worten verborgen sind. Z. B. im 4. Kap. des zweiten Buches von „Clayhanger": Edwin und Janet sehen das neue Haus von Edwins Vater an: „Their eyes met, and she transmitted to him her joy in his joy at the admirableness of the house.

He nodded. ‚By Jove!' he thought. Se's a splendid girl. There can't be many girls knocking about as fine as she is."

„And when the garden's full of flowers — she breathed in rapture. She was thinking ‚Strange nice boy! He's so romantic. All he wants is bringing out....."

Mit der Anwendung dieser Technik rückt er also von der Stellung des bloßen Beobachters ab. Andererseits mischt er sich auch gelegentlich in seinen Roman ein, indem er Zwischenbemerkungen einstreut. Ein Beispiel aus demselben Kapitel:

Edwin denkt, er müsse sich jetzt neue Kleider kaufen ..., „He should attack his father. His father was extremely dependant on him now, and must be brought to see reason. (His father who had never seen reason!) ..."

Bennett gibt sich also keine Mühe, seine eigene Meinung aus dem Roman auszuschalten, obwohl er im allgemeinen die Stellung des Beobachters und Interpreten einnimmt.

Man mag uns erlassen, Beispiele dafür anzuführen, daß er die Technik des Dialogs in einem Maße anwendet, wie kaum ein anderer der hier in Betrachtung stehenden Autoren, da ja diese Tatsache dem Leser von Bennett's Romanen ohne weiteres in Erinnerung sein muß.

Bei John Galsworthy möchten wir vor allem seine ausgedehnte Anwendung der point-de-vue-Methode erwähnen und auf einige Besonderheiten seiner Charakterisierungs- und Gestaltungsmethoden aufmerksam machen.

John Galsworthy ist derjenige Romancier, der neben Joseph Conrad von der point-de-vue-Technik am ausgiebigsten Gebrauch macht. Dabei geht er ähnlich wie dieser vor, unterscheidet sich von ihm aber doch in wesentlichen Punkten. Erstens wendet er die point-de-vue-Technik nie so ausschließlich an wie Conrad, zweitens gibt er meist nur die Beobachtungen einer oder mehrerer Personen über eine andere oder mehrere Personen wieder, deutet damit oft sehr vage die Vorgänge in dem Innern oder das Verhältnis der beobachteten Personen an, ohne jedoch den Versuch zu machen, einen tieferen Einblick in innere Vorgänge oder Verhältnisse tun zu lassen. Bei Joseph Conrad ist das ja anders, wir erinnern uns an die zitierten Beispiele, einmal als Marlow den Gesichtsausdruck Jims beschreibt und nun anschließend erzählt, was er alles über die in Jim's Innern vorgehenden Dinge aus diesem Gesichtsausdruck abzulesen vermochte; zum andern wie er gerade auf kleinen äußeren Beobachtungen der Fynes (z. B. als Charlie und die Governess das Haus de Barrals endgültig verlassen, sehen die beiden Feynes von ihrem Fenster aus wie die Governess versucht, ihren Arm in den Charlies zu legen, dieser sie aber fast grob zurückstößt, worauf sie den Versuch nicht wiederholt) seine Vermutungen über das Verhältnis der Personen im Hause de Barrals stützt. Kurzum, Conrad's Marlow zieht aus äußeren Beobachtungen Schlüsse auf innere Vorgänge oder auf äußere Vorgänge, (wie diejenigen im Hause de Barrals), die dann ihrerseits über die innere Beschaffenheit der betreffenden Personen Aufschluß geben. Anders nun ist es bei John Galsworthy. Seine beobachtenden Personen ziehen gewöhnlich keine Schlüsse auf die inneren Seelenregungen derjenigen Personen, deren Mienenspiel oder Haltung sie doch zweifellos zum Nachdenken über deren innere Vorgänge anregen müßte. Der Autor überläßt es dem Leser, die Schlüsse

selbst zu ziehen, er schürft nicht, er legt die Seele nicht bloß, er stellt Beobachtetes dar und überläßt es der Phantasie des Lesers das Dargestellte in seiner Weise zu verarbeiten. Hier liegt vielleicht der wesentlichste innere Unterschied zwischen den Werken Conrads und Galsworthys.

Zur Illustration dieser Behauptung sollen einige Beispiele für die Galsworthy'sche point-de-vue-Technik zitiert werden. Zunächst ein Musterbeispiel: Die Haupthandlung in „The Man of Property" ist die Gestaltung des Verhältnisses Irene-Bosinney und die Stellungnahme von Soames zu diesem Verhältnis. Der Autor zeigt uns nie direkt das Verhältnis der beiden Außenstehenden, er läßt nur die verschiedenen Forsytes darüber sprechen, ihre Beobachtungen berichten und in meist vorsichtiger Art andeuten, was sie darüber denken. Direkte Schlüsse auf die Vorgänge zwischen den beiden, oder gar auf die in ihrem Innern sich abspielenden Kämpfe ziehen sie nicht. Auch der Autor sagt kein Wort darüber. Die aufzustellenden Vermutungen werden vollständig dem Leser überlassen, diese muß er auf Grund der ihm berichteten Beobachtungen und der einzelnen umgehenden Gerüchte, von denen er Kenntnis erhält, aufstellen. Galsworthy geht in seiner bloßen Andeutung sogar soweit, daß er den Traum in seine Darstellung einführt, um ja den Leser nicht auf zu sicheren Grund zu stellen, sonst könnte er vielleicht das absichtlich so straff gespannte Interesse verlieren. Hier haben wir also auch ein Spannungsmoment und zwar ein wesentliches für den Galsworthy'schen Roman. Die bloßen Einzelbeobachtungen, die teils vagen Gerüchte, die unter den Forsytes im Umlauf sind lassen einen absolut sicheren Schluß nicht zu, die Seele Irenes, die Seele Bosinneys, das zwischen den beiden bestehende Verhältnis ist mit einem geheimnisvollen Schleier umwoben, der nie ganz zerrissen wird und dauernd das Interesse des aufgeweckten Lesers anregt. Wir sagten eben, daß Galsworthy sogar den Traum einführt, um ja nicht diese feinen, luftigen Gewebe, die die innere Beschaffenheit der Personen in zarter Weise offenbaren, durch einen zu sicheren erdgebundenen Schritt zu zerstören. Wir finden die Anwendung dieses Kunstmittels im 3. Kap. des zweiten Teils von „The Man of Property". Swithin geht mit Irene und Bosinney das neue Haus ansehen. Als die beiden von einer tiefer liegenden Stelle aus das Haus beschauen wollen, lehnt er ab, setzt sich auf einen Stuhl und schläft ein. Nun verfolgt er die beiden im Traume. Er erwacht an ihren wilden Küssen, von seinem Traum ist nichts in sein Bewußtsein gedrungen, nur einen bitteren Geschmack hat er im Munde. Kein Wort sagt der Autor über das Tun der beiden und ob es mit den Träumen Swithin's übereinstimmt.

Ein weiteres Beispiel für diese Art der point-de-vue-Technik, die es dem Leser selbst überläßt, Schlüsse aus den angegebenen

Beobachtungen zu ziehen: Im 1. Kap. des 2. Teils von „The Man of Property" erfahren wir, wie June zu Irene auf Besuch geht, als die den Salon betritt, belauscht sie unfreiwillig das Bruchstück eines zwischen Irene und Bosinney im Nebenzimmer stattfindenden Gesprächs, darunter die folgenden Worte:

Bosinney: „‚Come on Sunday by yourself — we can go over the house together —'

Irene: ‚J've promised to go for a drive with Uncle —'

Bosinney: ‚The big one! Make him bring you; it's only ten miles — the very thing for his horses.'

Irene: ‚I've promised to go for a drive with Uncle —'

Im 3. Kap. desselben Buches holt Swithin Irene zu der Fahrt ab, beachtenswert ist nun, wie Galsworthy zunächst die Empfindungen und Beobachtungen Swithin's Irene betreffend, dann die an vorhergehenden Tagen gemachten Beobachtungen von Soames ebenfalls Irene betreffend und ihren stattgehabten Dialog direkt hintereinanderreiht ohne jeglichen Uebergang, ohne jeglichen Kommentar. Auch hier wieder sind es nur rein äußere Beobachtungen anderer Personen, die es dem Leser gestatten, Schlüsse auf die im Innern Irenes stattgehabten Vorgänge zu ziehen.

‚They had not gone four miles before Swithin received the impression that Irene liked driving with him. Her face was so soft behind that white veil, and her dark eyes shone so in the Spring light, that whenever he spoke she raised them to him and smiled."

Und nun folgt anschließend die eigenartige, für die Galsworthy'sche Gestaltungsmethode charakteristische „Erklärung" dieses glücklichen Gesichtes: „On Saturday morning Soames had found her at her writing-table with a note written to Swithin, putting him off. Why did she want to put him off? he asked. She might put her own people off when she liked, he would not have her putting off h i s people!

She had looked at him intently, had torn up the note, and said: ‚Very well!'

And then she began writing another. He took a casual glance presently, and saw that it was addressed to Bosinney.

‚What are you writing to h i m about?' he asked.

Irene, looking at him again with that intent look, said quietly: ‚Something he wanted me to do for him!"

‚Humph!' said Soames! Commissions! you'll have your work cut out if you begin that sort of thing!' He said no more." Und nun wieder ohne jeglichen Uebergang:

„Swithin opened his eyes at the mention of Robin Hill, it was a long way for his horses...."

Der innere Kampf, den Irene kämpft, und der zu der Absage an Swithin und damit an Bosinney geführt hätte, wenn

der für seelische Regungen unverständliche Soames nicht dazwischen gekommen wäre, der innere Grund für ihr jetziges glücklich-heiteres Gesicht wird durch diese rein im Konkreten verweilende Beobachtungsmethode angedeutet. Und damit haben wir einen neuen Wesenszug der Galworthy'schen Kunst erwähnt. Galsworthy will bei seiner Darstellung im Konkreten, Sichtbaren verweilen. Abstrakte Gefühle, innere Vorgänge, werden nur mit Hilfe dieses sichtbaren, konkreten Mediums angedeutet. Er will das Sichtbare in einer einfachen, zu Herzen gehenden Form darstellen, dann werden innere Gefühle, unsichtbare Regungen deutlich und empfindbar, wenn auch nicht klar und eindeutig mitschwingen. So sagt er selbst in seinem Artikel „Art and the War" („A Sheaf"): „... in considering what forms art ought to take, go deep down to the criterion of communication between heart and heart. The only essential is, that vision, fancy, feeling should be given the concrete clothing that shall best make them perceptible by the hearts of others; the simpler, the more direct and clear and elemental the form, the better; and that is all you can say about it."

Ein Beispiel für eine solche einfache und direkte Form, in die er eine Szene in seiner „Forsyte Saga" einkleidet, die eine ungeheure schwüle Atmosphäre vermittelt, soll noch Erwähnung finden. Ich möchte hier darauf aufmerksam machen, welchen Wert er hier ob bewußt oder unbewußt, auf den Rhythmus der Worte legt, der allein es vermag, in dieser einfachen, direkten Form eine solch gewitterschwüle Atmosphäre einzuschließen. Bemerkenswert ist noch, wie er ohne direkt ein Wort darüber zu verlieren, die Gefühle der beiden Personengruppen andeutet und kontrastiert: Verzweiflung im Herzen Junes, Frühling im Herzen Irenes und Bosinneys. Kurze Sätze, die rein nur äußeres Geschehen, das Auf- und Abtragen der Speisen beschreiben, kurze unter gewöhnlichen Umständen fast nichtssagende Worte der Personen, doch alles mit der intuitiven Genialität des großen Wortkünstlers empfunden und gestaltet läßt Gefühle, Stimmung und Atmosphäre fühlbar und ergreifend vor dem für künstlerische Gestaltung und Schönheit empfindlichen Augen des Lesers entstehen. Galsworthy macht hier die von dem großen um den Ausdruck ringenden Künstler Conrad gesprochenen Worte zur Tatsache[1]): „words, groups of words, words standing alone, are symbols of life, have the power in their sound or their aspect to present the very thing you wish to hold up before the mental vision of your readers."

Und nun das Beispiel selbst, das sich im 2. Kap. des 2. Teils von „The Man of Property" findet. June, Irene, Bosinney und

---

[1]) Jean-Anbey: „Joseph Conrad, Life and Letters" Band II Seite 279.

Soames sitzen beim Essen. June hat schon vorher das oben zitierte Gespräch zwischen ihrem Verlobten und Irene überhört.

„Dinner began in silence; the women facing one another and the men.

In silence the soup was finished — excellent, if a little thick; and fish was brought. In silence it was handed.

Bosinney ventured: ‚It's the first Spring day.'

‚Spring!' said June: ‚there isn't a breath of air!' — No one replied.

The fish was taken away, a fine fresh sole from Dover. And Bilson brought champagne, a bottle swathed around the neck with white.

Soames said: ‚you'll find it dry.'

Cutlets were handed, each pink-frilled about the legs. They were refused by June, and silence fell.

Soames said: ‚You'd better take a cutlet, June; there's nothing coming.'

But June again refused, so they were borne away. And then Irene asked: ‚Phil, have you heard my black-bird?'

Bosinney answered: ‚Rather — he's got a hunting-song. As I came round I heard him in the Square.'

‚He's such a darling!'

‚Salad, sir?' Spring chicken was removed ..."

„— An apple charlotte came upon a silver dish. And smilingly Irene said: ‚The azaleas are so wonderful this year!'

To this Bosinney murmured: ‚Wonderful! The scent's extraordinary!'

June said: ‚How c a n you like the scent? Sugar, please, Bilson!

Sugar was handed her, and Soames remarked: „This charlotte's good!'

The charlotte was removed. Long silence followed. Irene, beckoning, said: ‚Take out the azalea, Bilson. Miss June cant' bear the scent.'

‚No, let it stay', sait June.

Olives from France, with Russian caviare, were placed on little plates ...."

Damit ist schon das Wesentliche, was über Galsworthy Charkterisierungstechnik zu sagen ist, vorweg genommen. Er gibt uns Einblick in den Charakter seiner Personen, indem er rein äußere Eigenheiten erwähnt, rein äußere Beobachtungen wiedergibt. Als Beispiel für die letzte Behauptung erinnern wir an das oben anläßlich der Behandlung seiner point-de-vue-Methode wiedergegebene Zitat, wobei das Gespräch von Soames mit seiner Frau, seine Beobachtungen in Beziehung auf sie, uns ganz deutlich ahnen lassen, was im Innern Irenes vor sich geht

und uns damit eine Seite ihres Charakters enthüllen. Für die Behauptung, daß kleine rein äußere Eigenheiten und Eigentümlichkeiten von Galsworthy gerne zur Personencharakteristik herangezogen werden, möchte ich noch einige Beispiele angeben. Es sei zunächst an das bei anderer Gelegenheit schon erwähnte Verhalten der Forsytes dem weichen Hut Bosinney's gegenüber erinnert, der ihm auch bei seinen offiziellen Besuchen als Kopfbekleidung dient. Der Leser der Forsyte-Saga erinnert sich daran, wie gerade diese Eigentümlichkeit Bosinney's charakteristisch für den ganzen Mann ist und wie Galsworthy selbst diese außergewöhnliche Entrüstung der gesamten Forsyte Familie dieser scheinbaren Kleinigkeit wegen rechtfertigt, wenn er sagt[1]): „Like an artist for ever seeking to discover the significant trifle which embodies the whole character of a scene, or place, or person, so these unconscious artists — the Forsytes — had fastened by intuition on this hat."

Ein weiteres Beispiel dafür, daß Galsworthy gelegentlich die Kleidung als Charaktersymbol verwendet, findet sich im 4. Kap. des ersten Teils von „The Man of Property". Soames beschaut sich, als er mit Bosinney unterwegs ist, im Schaufenster. „... his firm chin with its grayish shaven tinge, and the buttoned strictness of his black cut-away coat, conveyed an appearance of reserve and secrecy, of imperturbable, enforced composure ...." Dann schaut er auf Bosinney: „... sideways he glanced at the coat Bosinney wore. Into the sidepockets of this coat were thrust bundles of papers, and under one arm was carried a queer-looking stick. Soames noted these and other peculiarities."

Auf eine andere charakteristische Eigenheit macht Galsworthy in der Kleidung des dicken Swithin aufmerksam: „Between the points of his stand-up collar, which — though it hurt him to move — he would on no account have altered, the pale flesh of his underchin remained immovable." Als äußeres Zeichen für eine besonders freudige oder zornige innere Erregung Swithins stellt Galsworthy eine Bewegung des in diesem hohen Kragen steckenden Halses dar: Als Swithin die Getränke herrichtet, drehen sich seine Gedanken um Irene: „The thought of her was like champagne itself! A pleasure to give a good wine to a young woman who looked so well, who knew how to dress, with charming manners quite distinguished — a pleasure to entertain her. Between the points of his collar he gave his head the first small, painful oscillation of the evening." Und später als die Männer über eine Swithin gehörende Plastik sprechen, und Jolyon sagt: „‚Four hundred fiddlesticks! Don't tell me you gave four hundred for t h a t?'

[1]) John Galsworthy: „The Man of Property" Teil 1: Kap. 1.

Between the points of his collar Swithin's chin made the second painful oscillatory movement of the evening."

Noch viele andere äußere Eigenheiten werden von Galsworthy zur Charakteristik seiner Personen benutzt. Z. B. sogar die Nahrung. Im 3. Kap. des ersten Teils von „The Man of Property" beschreibt er das Essen, das die bei Swithin versammelten Forsytes zu sich nehmen, dabei erwähnt er vor allem den traditionellen Hammelrücken, der den Mittelpunkt des Essens bildet und fügt selbst erklärend hinzu: „To anyone interested psychologically in Forsytes, this great saddle-of-mutton trait is of prime importance; not only does it illustrate their tenacity, both collectively and as individuals, but it marks them as belonging in fibre and instincts to that great class which believes in nourishment and flavour, and yields to no sentimental craving for beauty." Er stellt also dieses traditionelle Verspeisen des Hammelrückens als Charaktersymbol für die gesamte Forsyte Familie dar.

Da Beispiele für diese Galsworthy'sche Technik sich häufen ließen, hier aber nicht der Raum dazu vorhanden ist, so mag diese Betrachtung Galsworthy's mit der Erwähnung eines weiteren charakteristischen Beispiels ihren Abschluß finden. Im 8. Kap. seines Romans „The Patrician" beschreibt er in detaillierter Ausführlichkeit die Art wie Lady Casterley und Barbara küssen, sowie die Empfindungen, die ihr Kuß auslöst. Durch die Betonung der Verschiedenheit dieses Kusses macht er auf die Charakterunterschiede der beiden Personen aufmerksam. Lady Casterley: selbstbewußt, aristokratisch; Barbara: selbstgebend und gefühlvoll. Wir erinnern uns, daß gerade diese unaristokratischen Eigenschaften Barbaras, die durch die Gegenüberstellung Lady Casterleys ziemlich scharf heraustreten, die Grundlage des ganzen Buches, soweit es sich mit Barbara beschäftigt, bilden. Sie sind es, die ihre inneren Kämpfe verursachen, die sie beinahe als Aristokratin, die die Tradition ihrer Familie um jeden Preis zu respektieren hat, zu Fall bringen.

„Lady Casterley's kiss, once received, was never forgotten; neither perhaps was Barbara's. Yet they were different. For, in the case of Lady Casterley, the old eyes, bright and investigating, could be seen deciding the exact spot for the lips to touch; then the face with its firm chin was darted forward; the lips paused a second, as though to make quite certain, then suddenly dug hard and dry into the middle of the cheek, quavered for the fraction of a second as if trying to remember to be soft, and were relaxed like the elastic of a catapult. And in the case of Barbara, first a sort of light came into her eyes, then her chin tilted a little, then her lips pouted a little, her body quivered, as if it

were getting a size larger, her hair breathed, there was a small sweet sound; it was over."

Wir hätten also folgendes Ergebnis: Galsworthy bedient sich weithin der point-de-vue-Methode, schaltet damit die Meinung des Autors aus seinem Werke aus. Er führt die Anwendung dieser Methode nicht so streng durch wie Conrad es in manchem seiner Werke tut. Auch unterscheidet er sich von diesem in der Art der Anwendung dieser Methode. Er gibt meist nur Beobachtetes wieder, überläßt das was daraus über seelische oder sonstige Vorgänge zu folgern ist, dem Leser selbt. Er dringt infolgedessen nicht so tief in die Seelen seiner Personen ein, was Conrad ja Hauptzweck ist. Doch kann behauptet werden, daß auch Galsworthy wie Conrad durch konkrete Darstellung des Sichtbaren die Seele der Dinge und Personen erfühlen lassen will. Er vermeidet gerne das analystische Schürfen und unterscheidet sich damit wieder von Conrad und vor allem von den älteren Romanciers George Meredith und George Eliot. Er rückt dagegen in die Nähe des realistischen Kleinmalers Arnold Bennett. Beide zeigen eine bemerkenswerte Vorliebe für die Darstellung kleiner, scheinbar nebensächlicher Vorgänge und Eigenheiten, lassen aber gerade dadurch das eigentliche Wesen von Dingen und Personen erahnen. Wenn also eine realistisch ausführliche Darstellung einzelner Vorgänge und Eigenheiten stattfindet, so geschieht das nicht aus einer naturalistischen Einstellung des Dichters heraus, sondern aus dem rein künstlerischen Bedürfnis, die unsichtbare und unfaßbare Tiefe von Personen und Dingen durch die Darstellung wesentlicher, enthüllender Kleinigkeiten und Beobachtungen erahnen zu lassen[1]): „to discover the significant trifle which embodies the whole charakter of a scene, or place, or person."

Wie bei Bennett und Galsworthy ließ sich ja auch bei Conrad eine Neigung für die Darstellung kleiner Eigenheiten feststellen. Wir erinnern von neuem daran, wie ausführlich in dem Roman „Chance" die von den Fynes beobachtete Kleinigkeit: Der Versuch der Governess, ihren Arm in den Charlies zu legen, wiedergegeben wird. Conrad selbt sagt in einem Brief an E. L. Sanderson[2]): „you must let your gift of expression expand freely, so as to touch what may seem irrelevant to the matter in hand. The apparently irrelevant is often the illuminative." Doch läßt es Conrad meist nicht bei der Darstellung kleiner Eigenheiten bewenden, sondern er benützt geradezu diese Kleinigkeit als das zum Eindringen in das menschliche Innere geeignete Werkzeug. Wir erinnern hier an die Beschreibung von Jim's Gesichtsausdruck, als er Marlow von seiner Katastrophe erzählt

[1]) J. Galsworthy „The Man of Property", Kap. 1.
[2]) J. Conrad: „Life and Letters".

und die Worte sagt[1]): „Ah, what a chance I missed." Marlow benutzt diesen Gesichtsausdruck als Schlüssel zur Seele Jims. Oder in dem eben erwähnten Beispiel aus „Chance": Marlow benutzt diese feinen Beobachtungen der Fynes um seine Vermutungen über das innere Verhältnis der beiden „Verwandten" anzustellen. Conrad bleibt also bei der Feststellung äußerer Aspekte nicht stehen, sondern er benützt sie als Grundlage zu einer tiefer eindringenden Analyse seiner Personen. Thackeray interessieren im allgemeinen die äußeren großen Aspekte des Lebens, die Intrigen, die sich in den Kreisen der hohen Gesellschaft abspielen, die Armut und Enttäuschung, die das Leben dem ehrlich Ringenden bringen kann, die äußere Welt ist Schauplatz seiner Romane. Meredith interessiert vor allem die Seele seiner Menschen, das Leben als solches, wie es sich an der Oberfläche dem schauenden Auge darbietet ist ihm gleichgültig, reizt ihn nicht zur Gestaltung, in der Tiefe der menschlichen Seele zu schürfen, und den inneren Kern bloßzulegen, betrachtet er als Aufgabe seines Romans; Schauplatz ist fast lediglich das menschliche Innere, das Aufeinanderprallen der inneren Anschauungen und Gefühle bildet das Thema seines Romans. Galsworthy und Bennet kehren zurück zu der Darstellung äußerer sichtbarer Dinge, doch werden diese nicht um ihrer selbst willen gestaltet sondern sie dienen einem Zwecke. Sie wollen durch diese Gestaltung das innere, verborgene Wesen von Personen und Dingen erahnen lassen, daher auch die ausführliche Beschreibung von scheinbar belanglosen Kleinigkeiten, die aber auf innere Vorgänge schließen lassen, wie das spürbare Erdbeben oder der sichtbare Ausbruch eines Vulkans erahnen läßt, was für ungeheure Umwälzungen, was für gewaltige Vorgänge im Innern der Erde stattfinden. Conrad benützt ebenfalls rein äußere Aspekte um in das Innere seiner Personen zu dringen, doch begnügt er sich oft nicht damit, innere Vorgänge anzudeuten, er will tiefer eindringen und als Werkzeug dazu benützt er das äußerlich Wahrnehmbare, Existierende, gleichwie, um das obige Bild fortzusetzen, ein Forscher die Ausbruchsröhre des Vulkans dazu benutzen wollte, um einen tieferen Einblick in das Innere der Erde zu bekommen. So stellt das Werk Conrads eine Synthese dar zwischen Meredith und, bis zu einem gewissen Grade, George Eliot einerseits und Galsworthy und Bennett andererseits. Wie diese will er Äußeres gestalten um Inneres erahnen zu lassen, doch begnügt er sich nicht mit der bloßen Andeutung, sondern er will wie jene tief, so tief als eben möglich ist, in die Seele seiner Helden eindringen.

Ueber die von Conrad in so weitgehendem Maße zu seiner Gestaltung angewandte point-de-vue-Methode verweisen wir auf

---

[1]) J. Conrad: „Lord Jim", Kap. 7.

früher schon Behandeltes. (Kap. Romanbau). Es bleibt uns nur übrig, einiges über den Grund der Anwendung dieser Methode zu sagen.

Versetzen wir uns einen Augenblick zurück in jene Zeiten, wo unsere Vorfahren um ein Herdfeuer lagerten und den Erzählungen eines aus der Schlacht zurückgekehrten Stammesgenossen lauschten.

Der Erzähler von damals erzählte Selbsterlebtes oder erzählte von Personen, die er kannte; daß dabei seine Erzählung nicht immer direkt sein konnte, ist klar; in seiner Erinnerung entstanden andere Personen, andere Episoden, die mit den zu Schildernden in Verbindung stehen, er zog sie zum Zeugnis für die Wahrheit seiner Erzählung heran. So verzweigte sich sein Bericht, doch wenn er ein „guter" Erzähler war, so ging er nie ab von der einheitlichen Linie, alle Verzweigungen führte er darauf zurück, alles erwies sich für den kritischen Hörer als notwendiger Bestandteil der „guten" Erzählung. Conrad geht mit seiner Methode auf die ursprüngliche Erzählungsart zurück. Haben wir infolgedessen das Recht, ein abfälliges, ästhetisches Werturteil über sein Werk auszusprechen? Wohl eher das Gegenteil, wenn wir bedenken, wie selten wir heute die Erzählertechnik oder epische Technik in ihrer reinen Form antreffen. Im übrigen lassen wir Conrad auf die Einwände des die Methode kritisierenden Lesers seiner Werke selbst erwidern. An Richard Curle schreibt er[1]): „my manner of telling, perfectly devoid of familiarity as between author and reader, aimed essentially at the intimacy of a personal communication, without any thoughts for other effects. As a matter of fact, the thought for effects is there all the same (often at the cost of mere directness of narrative), and can be detected in my unconventional grouping and perspective, which are purely temperamental and wherein almost all my „art" consists." Mit anderen Worten Conrad will durch die ungewöhnliche Gruppierung künstlerische Wirkungen hervorbringen. Wir haben bei der Spannungstechnik darauf hingewiesen, daß sie mit seiner Erzählungsmethode eng verknüpft ist und hauptsächlich auf dieser ungewöhnlichen Gruppierung basiert. Und Conrad will vor allem den Autor und dessen Meinung aus dem Roman ausschalten um seinen Romanen das Gepräge einer vertraulichen, persönlichen Mitteilung zu verleihen. Wir wissen aus alter Erfahrung, daß nichts unsern Geist zu so sehr gefangen nimmt, unsere tieferen Instinkte so sehr wach ruft, wie die vertraulich-persönliche Mitteilung.

Conrad kann also als Vertreter der rein epischen Technik im Gegensatz zu George Eliot, Meredith, Bennett und im weit-

---

[1]) J. Conrad: „Life and Letters".

gehenden Maße Galsworthy, die gerne auch dem Drama entlehnte Technikarten zu ihrer Gestaltung verwenden, betrachtet werden; ich erinnere an die ausgiebige Verwendung des Dialogs. Doch gerade bei diesem Punkte geht auch Conrad von der rein epischen Technik ab. Gelegentlich verwendet er auch das Mittel der direkten Rede um seine Personen zu charakterisieren, allerdings lange nicht so häufig wie die eben genannten Romanciers. Doch ist es unleugbar, daß die Matrosen zu Beginn des Romans „The Nigger of the Narcissus" sich als solche und als individuell verschiedene Charaktere vor allem durch die Art ihres Sprechens kennzeichnen. Conrad erreicht in dieser gelegentlichen individuellen Redewiedergabe eine wahre Meisterschaft. Die Sprache dieser Matrosen ist äußerst lebendig und äußerst charakteristisch. Ein gutes Beispiel für eine solch charakteristische und lebendige Redewiedergabe findet sich auch in seiner Novelle „Typhoon", das zur Illustration des Gesagten hier wiedergegeben werden soll. Nebenbei bemerkt sei, daß Conrads Humor vor allem durch solche ungezwungen natürlichen Gesprächswiedergaben erreicht wird, denen eine tiefe und verständnisvolle Beobachtung des betreffenden Menschenschlags zugrunde liegt.

Es ist furchtbar heiß auf dem Schiff, das Mac Whirr, führt, keine Luft, es ist zum Ersticken. Der zweite Ingenieur erscheint an Deck und flucht wegen der unerträglichen Hitze, die unten im Schiffsraum noch schlimmer ist als oben auf Deck. Die Worte des zweiten Ingenieurs an Jukes werden nun, charakteristisch für Conrad, indirekt wiedergegeben: „He didn't mind, he said, the trouble of punching their blanked heads down there, blank his soul, but did the condemned sailors think you could keep steam up in the God-forsaken boilers simply by knocking the blanked stokers about? .... What did Jukes think he was stuck up there for, if he couldn't get one of his decayed, good-for-nothing deck-cripples to turn the ventilators to the wind?"

Der Kapitän, der diese Sprache teilweise mit anhört, ist darob entrüstet. Doch Jukes sucht ihn zu beruhigen: „‚t's the heat .... It would make a saint swear. Even up here I feel exactly as if I had my head tied up in a woollen blanket!' — ‚D'ye mean to say Mr. Jukes, you ever had your head tied up in a blanket?" — ‚It's a manner of speaking sir,' — ‚Some of you fellows do go on! What's that about saints swearing? I wish you wouldn't talk so wild. What sort of a saint would that be that would swear ...' "

Allein durch diese Redewiedergabe ersteht vor unseren Augen ein ziemlich einheitliches Bild von der Charakterverschiedenheit der drei Männer. Conrad besitzt die dramatische Gabe der lebendigen und charakterisierenden Gesprächswieder-

gabe doch macht er selten in rein dramatischer Weise davon Gebrauch, gar nie in dem Maße wie wir es z. B. bei Meredith an der zitierten Stelle beobachten konnten.

Conrads wesentliche Charakterisierungskunst liegt schon in seiner Methode begründet. Der Erzähler berichtet von den Taten einer Person, die diese charakterisieren. Conrad, der tief in die Seele seiner Menschen eindringen will, läßt den Erzähler die beobachteten Handlungen usw. noch auslegen, er begnügt sich nicht mit der alleinigen Wiedergabe dieser. Wir greifen hier wiederum auf schon Gesagtes zurück. Ein einziges, ganz charakteristisches Beispiel mag hier noch Erwähnung finden. Marlow legt die Empfindungen Jims aus, als er sich mit den andern Männern im Boote befindet, nachdem sie die „Patna" feige ihrem Schicksal überlassen haben. Zu beachten ist, daß Marlow seine ganzen Vermutungen, Jims Empfindungen betreffend, auf einer Aussage Jims, die über seine damaligen Impulse Aufschluß gibt, aufbaut[1]). „He must have had an unconscious conviction that the reality could not be half as bad, not half as anguishing, appalling, and vengeful as the created terror of his imagination. I believe that, in his first moment, his heart was wrung with all the suffering, that his soul knew the accumulated savour of, all the fear, all the horror, all the despair of eight hundred human beings pounced upon in the night by a sudden and violent death, else why should he have said, ‚It seemed to me that I must jump out of that accursed boat and swim back to see — half a mile — more — any distance — to the very spot . . . ? Why this impulse? Do you see the significance? Why back to the very spot? Why not drown alongside — if he meant drowning? why back to the very spot, to see — as if his imagination had to be soothed by the assurance that all was over before death could bring relief? I defy any one of you to offer another explanation. It was one of those bizarre and exciting glimpses through the fog. It was an extraordinary disclosure . . . ."

Durch schärfste Beobachtung und Aufmerksamkeit für die an der sichtbaren Oberfläche stattfindenden Eruptionen gelingt es Conrad, indem er von diesen, dem geologischen Forscher vergleichbar, Schlüsse auf innere Vorgänge und inneres Ausschen zieht, gelegentliche Blicke in das Innere seiner Helden zu tun. Nie enthüllt er die Seele ganz bis zur letzen Faser, immer bleibt ein geheimnisvolles Etwas um diese Seele seiner Menschen bestehen. Dashalb sind sie auch äußerst lebendig, er zeigt uns nicht alles, denn alles Lebendige umgibt ein Geheimnis. So sagt er über Jim[2]): „The views he let me have of himself were like

[1]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 10.
[2]) J. Conrad: „Lord Jim" Kap. 6.

those glimpses through the shifting rents in a thick fog — bits of vivid and vanishing detail, giving no connected idea of a general aspect of a country. They fed one's curiosity without satisfying it..." Er ist zwar auch der allwissende Schöpfer seiner Personen, aber er gibt diese Allwissenheit nicht preis, wie Gott steht er über seiner Schöpfung: Mit keinem Wort und keiner Handlung in das Tun seiner Geschöpfe eingreifend, das Geheimnis seiner Schöpfung nie enthüllend, unsichtbar und doch allgegenwärtig.

SCHLUSS

Wir sind damit am Ende unserer Ausführungen angekommen. Wenn wir nun einen letzten Blick auf die Ergebnisse unserer Einzeluntersuchungen werfen, so lassen sich folgende Gesamtfeststellungen machen.

Der Zeitfaktor spielt im Roman eine wesentliche Rolle. Der Romancier braucht, im Gegensatz zum Dramatiker, die zeitliche Ordnung im Bau seiner Romane nicht einzuhalten. Ja gerade die Vertreter einer rein epischen Technik stoßen im Allgemeinen die zeitliche Ordnung im Bau ihrer Romane um. Als solche Vertreter ließen sich in unserer Epoche Thackeray und Conrad feststellen. Die Romane moderner Romanciers, vor allem die der Bewußtseinskünstler, können nicht mehr von dem Gesichtspunkt der zeitlichen Ordnung aus betrachtet werden. Unter dem Einfluß moderner Psychologie hat sich hier der Zeitbegriff vollständig geändert. Die Bewußtseinskünstler versuchen, die Verschmelzung von Bewußtseinsvorgängen und damit die „reine Dauer" zu gestalten.

Untersuchungen über die Stoffgestaltung zeugten folgende Ergebnisse: Thackeray baut seine Erzählung kunstvoll auf, er richtet das Interesse des Lesers vornehmlich auf das Geschehen, er liebt die Erzählung der Intrigen und Ränke, kurzum, er ist vornehmlich Erzähler von Ereignissen. Meredith interessieren Ereignisse überhaupt nicht mehr, er verlegt das Interesse in die Seele seiner Helden. Ihm ist vornehmlich um seine Personen und eine Analyse derselben zu tun. Galsworthy und Bennett interessieren kleinere äußere Ereignisse und Eigenheiten, aber diese werden nicht um ihrer selbst willen dargestellt, sondern um der Personen willen, deren Seelenvorgänge sie damit andeuten. Conrad hat kleine und große, atemberaubende Ereignisse in seinem Roman zur Darstellung gebracht, aber beide benützt er als bloße Grundlage zu einer tiefergründenden Analyse seiner Personen. Also in kurzer Zusammenfassung: Thackeray ist Erzähler im traditionellen Sinne des Wortes, daher auch das Außerachtlassen des zeitlichen Faktors und der seltene Gebrauch des Dialogs; Meredith ist Analytiker, die Seele seiner Personen interessiert ihn, er wahrt die zeitliche Folge, er macht ausgiebigen Gebrauch von der Technik des Dialogs, ja er geht in der Anwendung der dramatischen Technik sogar so weit, daß er in seinem Roman „The Egoist" die drei Einheiten des klassischen

Theaters bis zu einem gewissen Grade einhält. Galsworthy und Bennett kehren wieder in die Welt äußerer Geschehnisse zurück, versuchen aber mit Hilfe dieser in die Seele ihrer Personen einzudringen; die Technik des Dialogs verwenden sie sehr ausgiebig. Conrad ist wieder reiner Erzähler, daher auch das vollständige Außerachtlassen des zeitlichen Faktors, das durch die weitgehende Verwendung der point-de-vue-Methode bedingt ist, und der verhältnismäßig seltene Gebrauch des Dialogs. Doch andererseits liegt ihm in erster Linie daran, die Seele seiner Personen zu erfassen. Also: Thackeray: Erzähler, Meredith: Analytiker, Conrad: Erzähler und Analytiker.

In Beziehung auf die Darstellungsmethoden war vor allem das gewaltige Anwachsen der point-de-vue-Methode von Interesse, die mit Galsworthy und vor allem mit Conrad ihren Höhepunkt erreicht. Damit in Zusammenhang steht die Veränderung der Stellung des Autors innerhalb seines Werkes, die von der Allwissenheit (Thackeray) zur Nonexistenz (Conrad) herabgesunken ist.

Verfolgen wir am Schlusse dieser Betrachtungen die herausgeschälte Entwicklung ein Stück weiter, indem wir unsere Blicke für einen Augenblick auf die modernsten Vertreter richten. Die Tendenz, die Seele der Personen durch tiefgehende Analyse zu erfassen, wird noch weitergeführt, indem von einem Teil der Romanciers der neuesten Zeit der Versuch gemacht wird, in erster Linie die unterbewußten Regungen der menschlichen Seele ans Licht zu zerren; diesen Weg beschreiten vor allem die Bewußtseinskünstler und auch der Verfasser psycho-analytischer Romane: D. H. Lawrence. In jüngster Zeit ist schon der Rückschlag auf diese extreme Bewegung zu beobachten, der Hauptvertreter dieser Gegenbewegung ist J. B. Priestley, der ein psychologisches Schürfen in der Seele seiner Personen überhaupt vermeidet, und bewußt jeweils eine Gruppe von Personen in den Vordergrund des Interesses rückt.

Auch in Beziehung auf die Darstellungsmethoden ist in der modernsten Zeit eine weitere Entwicklung zu beobachten. Aus der Fülle der neuen Versuche tritt vor allem die Filmtechnik heraus, die von den Bewußtseinskünstlern und besonders von Aldous Huxley mit Erfolg angewandt wird. Modernste Vertreter wie J. B. Priesterley, Hugh Walpole u. a. markieren auch hier wieder einen Wendepunkt, indem sie an die alte, traditionelle Erzählungsart anknüpfen und der erstere sogar dem Autor und der Meinung desselben in seinem Werke wieder einen gewissen Raum verschafft.

Ein dauerndes Suchen nach neuen Gestaltungsmethoden, nach neuer Form beobachten wir seit der Zeit, als der Schwerpunkt des Interesses vornehmlich in der Seele der Personen ver-

legt wurde. Drei Autoren treten hier vor allem heraus: Meredith, Conrad, Joyce. Der letztere verkörpert ein Extrem an Form- und Gestaltungsversuchen, bei denen allerdings sehr oft eine bewußte Künstelei unverkennbar ist. So scheint das Suchen nach einer neuartigen, festen, allgemeinanerkannten Form bis jetzt mißlungen zu sein, da neueste Romanciers sich fast aufatmend der alten Erzählungsart zuwenden und sich damit unbewußt der Auffassung Conrads über diesen Punkt anschließen, wenn er sagt: „I doubt if greatness can be attained now in imaginative prose work. When it comes, it will be in a new form; in a form for which we are not ripe as yet. Till the hour strikes and the man appears, we must plod in the beaten track, we must externally „rabacher" the old formulas of expression. There is no help and no hope; there is only the duty to try, to try everlastingly, with no regard for success."

LITERATURANGABE

W. M. Thackeray: „Vanity Fair"
„The History Of Henry Esmond, Esq."
George Eliot: „Adam Bede"
„The Mill On The Floss"
„Silas Marner"
„Felix Holt"
Lesli Stephen: „George Eliot"
R. Brimley Johnson: „The Letters of George Eliot"
Charlotte Bronte: „Jane Eyre"
Samuel Butler: „The Way of All Flesh"
„Erewhon"
„Note Books"
George Meredith: „The Ordeal of Richard Feverel"
„Beauchamp's Career"
„Diana of the Crossways"
„Sandra Belloni"
„Evan Harrington"
„On The Idea of Comedy And the Uses of the Comic Spirit"
„Letters of George Meredith"
Collected and edited by his son
Henry James: „The American"
„The Ambassadors"
„The Wings of Dove"
„The Golden Bowl"
Rebecca West: „Henry James"
George Gissing: „The Nether World"
„New Grub Street"
„The Private Papers of Henry Ryecroft"
Thomas Hardy: „Under the Greenwood Tree"
„Far from the Madding Crowd"
„Two on a Tower"
„Tess of the d' Urbervilles"
„The Return of the Native"
„Jude The Obscure"
„The Mayor of Casterbridge"
„Candour in English Fiction"
in „The New Review", January 1890
„The Science of Fiction"
in „The New Review", April 1891
Florence Emily Hardy: „Thomas Hardy"
George Moore: „Esther Waters"
„Confessions of a young Man"
„Conversations in Ebury Street"
„Memoirs of my Dead Life"
„Hail and Farewell"
„Evelyn Innes"
„Impressions and Opinions"
Geraint Goodwin: Conversations with George Moore"

Oscar Wilde:	„The Picture of Dorian Gray“
	„Lord Arthur Savile's Crime“
	„A House of Pomegranates“
	„The Decay of Lying“
	„The Critic as Artist“
	„The Art of Novel-Writing“
	„Letters on ‚Dorian Gray‘“
H. G. Wells:	„Joan and Peter“
	„Marriage“
	„Love and Mr. Lewisham“
	„The Sleeper Awakes“
	„Kipps“
	„Mr. Polly“
	„The World of William Clissold“
	„Tono-Bungay“
Arnold Bennett:	„The Clayhanger Family“:
	„Clayhanger“, „Hilda Lessways“ und „These Twain“
	„The Old Wives' Tale“
	„The Truth About an Author“
John Galsworthy:	The Island Pharisees“
	„The Forsyte Saga“
	„Modern Comedy“
	„The Dark Flower“
	„Fraternity“
	„Beyond“
	„On Expression“
	„Castles in Spain“
	„A Sheaf“
	„The Inn of Tranquillity“
	„The Patrician“
Joseph Conrad:	„The Mirror of the Sea“
	„The Nigger of the ‚Narcissus‘“
	„Typhoon and Other Stories“
	„Nostromo“
	„The Rescue“
	„The Arrow of Gold“
	„The Shadow Line“
	„Almayer's Folly“
	„An Outcast of the Islands“
	„Youth“, „The Heart of Darkness“, „The End of the Tether“
	„Some Reminiscenses“
	„Notes on Life and Letters“
	„Lord Jim“
	„Suspense“
	„Chance“
Hugo Walpole:	„Joseph Conrad“
G. Jean-Aubry:	„Joseph Conrad, Life and Letters“
James Joyce:	„A Portrait of the Artist as a young Man“
	„Ulysses“
Bernhard Fehr:	„James Joyces Ulysses“, Engl. Studien Bd. 60
Ernst Robert Curtius:	„James Joyce und sein Ulysses“
Virginia Woolf:	„Mrs. Dalloway“
	„Jacob's Room“
	„A Room of one's own“
Katherine Mansfield:	„Novels and Novelists“
	„The Garden Party“
Rose Macauly:	„Dangerous Ages“
	„Keeping Up Appearances“

E. M. Forster: „Aspects of the Novel“
May Sinclair: „Mary Olivier, A Life“
Aldous Huxley: „Point Counter Point“
„Antic Hay“
D. H. Lawrence: „Sons and Lovers“
„Women in Love“
„The Rainbow
Hugh Walpole: „The Young Enchanted“
„The Cathedral“
„The Dark Forest“
„Fortitude: A Romance“
J. B. Priestley: „Angel Pavement“
„The Good Companions“
Friedrich Spielhagen: „Neue Beiträge zur Theorie und Technik der Epik und Dramatik“
W. Dibelius: „Die Kunstform des Romans“
M. L. Cazamian: „Le Roman et les Idées en Angleterre“
Karl Groos: „Beiträge zur Aesthetik“
Käthe Friedemann: „Die Rolle des Erzählers in der Epik“
Broder Christiansen: „Das Gesicht unserer Zeit“
„Die Kunst“
E. Neumann: „Aesthetik der Gegenwart“
Oskar Walzel: „Gehalt und Gestalt“
Henri Bergson: „Zeit und Freiheit“

INHALTSANGABE

Seite

Einleitung 3

Hauptteil

A. Romanbau 5

I. Die Bedeutung der Zeit im Roman . . . 5

II. Romanbau im Besonderen 21

1. Einzeluntersuchungen 22

2. Besonderheiten 45

B. Einzelne Probleme der Stoffgestaltung . . 57

I. Relative Veränderungslosigkeit epischer Gestaltungsmittel. (Diese Ueberschrift ist im Text nicht enthalten.)

1. Anschaulichkeit 57

2. Darstellung: Kontrast- und Verzögerungstechnik 71

II. Veränderung des epischen Standpunktes . . 90

Schluß 125

LEBENSLAUF

Am 5. März 1905 wurde ich, Alfred Holder, als Sohn des Wagnermeisters Martin Holder in Eningen u. A. geboren. Als Sechsjähriger begann ich die Volksschule in Eningen u. A. zu besuchen und trat 1914 in die Oberrealschule in Reutlingen ein, wo ich im Frühjahr 1923 meine Reifeprüfung ablegte. Noch im Sommer desselben Jahres reiste ich nach den Vereinigen Staaten Amerikas ab, von wo ich 3 Jahre später zurückkehrte, um an der Universität Tübingen Philologie zu studieren. Meine Hauptfächer waren Deutsch, Französisch, Englisch. Ich unterbrach mein Studium in Tübingen nur, um einen dreimonatlichen Aufenthalt in Frankreich zu nehmen. Die letzten 2½ Jahre meines Studiums beschäftigte ich mich intensiv mit meiner Dissertation. Durch meine Promotion im Mai 1933 fand mein Studium in Tübingen seinen formellen Abschluß.